أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية





مايو : فلسطين المقاومة ، الثورة ، الدولة (الإنتفاضة وثقافة الأخر ، درويش أحمد الزعتر : يريد هوية فيصاب بالبركان ، الرحلة جبلية عربية وصعبة)

قيام وسقوط دولة عادل إمام / لطفى الخولى : يولج النهار فى الليل / ليلى مراد : جنيّة فى بحركم / نقد : سيدة المنام ، الروض العاطر ، مسالك الأحبة ، فهارس البياض .

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوى / مايو ١٩٩٩

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

لوحة الغلاف للفنان: عادل السيوى

(طبع: شركة الأمل للطباعة والنشر)

الرسوم الداخلية للفنان المغربى: مصطفى أجماع

أعمال الصف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالى: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد /١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب/ "الأهالى" القاهرة/ ت ٢٨/٢٩/ ٥٧٩١٦٢٧ / فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

المحتويات



أول الكتابة

هذا عدد عن المقاومة رغم أنه يصدر فى زمن الهزيمة وفي ذكراها. نفس مايو قبل واحد خمسين عاماً ضاعت فلسطين ونشأت الدولة الصهيونية على جزء من أرضها ، وغادت إسرائيل بعد أقل من عشرين عاماً لتحتل بقية أرض ثلاث دول عربية عام ١٩٦٧.

ومع ذلك فإن المقاومة تواصلت فى كل الظروف وبأشكال مبتكرة من الكفاح المسلح للانتفاضة للعمل الثقافي..

تماما كما تواصلت مقاومة الشعوب بأشكال مميزة بعد الهزائم الكبيرة التى لحقت بها فى عصرنا..

وحين انهارت المنظومة الاشتراكية تحت وطأة التناقضات الداخلية فيها، والعنف الامبريالى غير المسبوق تصور البعض أننا نحن الحالمين بعالم أفضل ترفرف عليه رايات العدل. والمساواة والاشتراكية قد أندحرنا إلى الأبد، وقال أحد مفكرى الرأسمالية إنها «نهاية التاريخ» فى تناقض صارخ مع واقع الأشياء وحركة التاريخ الدائبة ذاتها حتى لو كان الزمن زمن هزيمة لقواه الحية.

وحاولت بعض الحكومات إلغاء الاحتفالات بعيد العمال فى أول مايو، ذلك العيد الذى يحمل الأفراح والوعود لقلوب الكادحين فى كل مكان لأنه يعيد إلى ذاكرتهم بعض أعظم أشكال احتجاجاتهم . وأكثرها تأثيراً، وظل العمال على امتداد المعمورة يحتفلون بالعيد ويستخلصون الدروس الثمينة من أشد التجارب مرارة.

وإذا كان مايو قد اقترن فى الذاكرة التحررية العربية بضياع فلسطين، فإنه يبقى فى الذاكرة العالمية عيدا للشعوب بمن فيها الشعوب العربية التى تستجمع قواها وتحشد طاقاتها لمرحلة جديدة من التحرر الوطنى.. نواجه فيها التوحش الإمبريالى بصيغته الجديدة.

يا أيها الولد المكرس للندى قاوم.

اخترنا لكم فى الديوان الصغير قصيدة "محمود درويش" "أحمد الزعتر"، لا فحسب لنستعيد معا روح مقاومة الحصار وأدبياتها وعالمها وإنما لنتأكد مما كاد أن يفلت من أيدينا فى ظل الإحباط ألا وهو أن أحمد العادى اليومى البسيط هو مستقبلنا.

صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة
الملايين الأسيرة.

* * *

يا أحمد العربى ـ فليأت الحصار
جسدى هو الأسوار ـ فليأت الحصار
وأنا حدود النار فليأت الحصار

* * *

كان الشعر العربى هو أسرع الردود استجابة للأحداث الكبيرة وللهزائم كما تقول "فدوى طوقان" التى تنشر عرضاً نقدياً لكتابها «رحلة جلية.. رحلة صعبة» مع وعد أن ننشر فى عدد قادم عرضا للجزء الثانى من سيرتها بعنوان «الرحلة الأصعب» الذى تسجل فيه لاندماجها بالجماهير فى لقاءاتها الشعرية معهم بعد احتلال الضفة الغربية وغزة سنة ١٩٦٧.

«تلك اللقاءات اللتى كانت الهيئات الوطنية تنظمها سرا فى مختلف بلدان الأراضى المحتلة، كالقدس ورام الله والبيرة وبيت لحم وغزة وبيت جالا...»

وبعد إحدى الأمسيات بأيام جرى استدعاء رئيس البلدية الفلسطينى إلى دائرة الحاكم ليستمع إلي دايان (وزير الدفاع في ذلك الحين) منذراً ومحذراً إياه من تكرار تنظيم مثل ذلك اللقاء الشعرى فى بيت جالا، أو بيت لحم حيث الهدوء واستتباب الأمن.

«فحذار من اللجوء إلى مسببات التهيج والإثارة فى المنطقة..»

كان العدو يدرك ومايزال أن الثقافة التقدمية هى أداة مقاومة كما أنها معرفة وجمال جديدين.

وإذا كان الكاتب الفلسطينى "سليمان مصالحة" يتساءل فى عرضه للمرحلة الجبلية لماذا يفتقر أدبنا للسيرة الذاتية، ويرد بأن هناك عامل ذاتى ينبع من انعدام الشجاعة الأدبية، والعامل الثانى هو طبيعة أنظمة الحكم العربية، فإذا توخى الإنسان العربى كتابة الحقيقة يجد نفسه فى أحسن الأحوال معرضاً للنفى والتشريد..

فإن للمرأة العربية وضعاً آخر فيه حصار إضافى إننا نشعر فى مسيرة "فدوى طوقان" بجزئيها أنها قد كبلت نفسها بقدر ما فرض المجتمع التقليدى المتخلف والأبوى من قيود على النساء، إذ تتحدث "فدوى" طيلة رحلتها عن الرجل الذى أحبته باعتباره «الصديق الغريب».

«لقد مضيت إلى القدس استجابة للنداء التليفونى من الصديق العزيز هناك، حيث اقترح على المغادرة إلى عمان أو بيروت فالحرب وشيكة الوقوع..»

المرأة الشاعرة عاجزة عن البوح إذن..

وإذا ما تعمقنا فى دراسة وضع المرأة العربية سوف نكشف حتما عن العلاقة الوثيقة بينه وبين هزيمة حركة التحرر.

يقول راوى قصيدة مجدى الجابرى الجميلة "غزلية الكنبة" مخاطبا أمه:

«إيه بس اللى كان ممكن يحصل لو اتكلمتى على مدى الأربعين سنه أو أكتر اللى سكتيهم».

وسوف نتبين أيضاً العلاقة بين هذا الصمت وبين الحلم «يولد مايموتش».

إنه موضوع كبير.. وواحد من أمهات القضايا فى حركة التحرر العربى يقع

فى صلب قضية الديمقراطية والحريات العامة والعقلانية والتنوير.

وفى هذا السياق يمكننا أن نقرأ دور النساء فى مقاومة غزو الإسرائيليين لبيروت سنة ١٩٨٢ فيما كتبته اللبنانية "فاطمه حوحو" عن تلك الليلة فى برجا..»

«فى المساء كان هناك من يعمل بصمت، فتيات يتجولن بين منازل القرية يدخلن إلى أمهات المعتقلين، يتبادلن كلمات سريعة ويخرجن فى عتمة الظلام ماذا يحضرن؟

فى اليوم التالى استفاقت البلدة على تجمع كبير للنسوة فى ساحتها..»

وكانت المظاهرة الضخمة ضد الاحتلال التى نظمتها وقادتها النساء..

ويكتب لنا الناقد الفلسطينى "أنطوان شلحت" عن تأثير انتفاضة الحجارة فى عامها الأول على وعى المبدعين الإسرائيليين حين أصبحت الانتفاضة هما إسرائيليا حتى أن أحد الكتاب صاح محتجا على عمليات القمع والتنكيل الإسرائيلية بالفلسطينيين:

«إن ماهو حاصل فى المناطق المحتلة ليس أعمال شغب وإنما ثورة شعب، وإن من الحجارة ومن أنهار الفتيان يتكون شىء ما عظيم وبسيط وإنسانى..»

ويقودنا هذا الموقف الذى ينضج ويتكامل بين نفر محدود وإن كان يزداد قوة ونفوذاً واتساعاً من المثقفين التقدميين الإسرائيليين إلى الحديث مجدداً عن اليهودية والصهيونية، فما يزال الخلط قائماً فى أذهان الكثير من المثقفين العرب ـ ـ خاصة القوميين التقليديين منهم ـ بين اليهودية والصهيونية، وماتزال الصورة النمطية ـ عن اليهودى المختزل فى شره وعنجهيته واستعلائه قائمة فى كثير من الإبداع العربى، ومايزال بعض المثقفين ينكرون أن هناك ثقافة يهودية مثلما أن هناك ثقافة إسلامية وأخرى مسيحية وثالثة هندوسية.. فيحكى لنا الناقد الموسيقى عادل كامل.. فى «المصوراتي» كيف أن "ليلى مراد" المغنية المصرية اليهودية قد اتهمت فى بداية حياتها الفنية بأنها تبرعت لإسرائيل وزارتها وهو ما تواكب مع إنطلاقة الضباط الأحرار فى يوليو ١٩٥٢، حتى أن الحكومة السورية منعت أفلامها وأغانيها ويقول الناقد إنه كانت هناك محاولات صهيونية لنسبة بعض أسماء الفنانين من اليهود العرب إلى ما يسمى بالثقافة اليهودية حتى تخلع عنهم حقيقة انتمائهم للثقافة العربية.

ووصف الثقافة اليهودية بأنها "ما يسمى" هو إجحاف كبير لأن هناك ثقافة يهودية ارتبطت بالدين وبتجربة البشر المنتمين لهذا الدين فى كل البلدان سواء بالتمييز ضدهم واضطهادهم أو بمحاولاتهم إحياء لغاتهم القديم والتعبير بها حتى يكون بوسعنا أن نقول بنزاهة أن هناك ما يسمى بالروح اليهودية وقد كان إنشاء إسرائيل التي تحولت إلى "جيتو" كبير كارثة على اليهود كما هو كارثة على العرب لأنه كرس العنصرى والاستعلاء فى هذه الثقافة.

ونحن لن نستطيع أن نواجه إسرائيل ونهزمها فى نهاية المطاف إلا إذا

تسلحنا بالمعرفة العلمية لهذا الكيان وتاريخ نشأته وتكوينه والمنابع التى جاء منها البشر الذين يسكنونه والتشوهات الروحية العميقة التى أحلقتها بهم العنصرية، وهى تشوهات يسعى نفر من اليهود الشرفاء للكشف عنها ووضعها فى سياقها فى محاولة لخلق أسس عادلة للتعايش بين كل سكان فلسطين من مسلمين ومسيحيين ويهود.. وسوف يأتى ذلك اليوم حين لا تبقى

«بين ريتا وعيونى بندقية» على حد تعبير "محمود درويش".

أى حين يحل السلام العادل والحقيقى وتتحرر المنطقة كلها من الترسانة النووية التى تملكها إسرائيل وهو ما سوف يتمخض فى النهاية عن عملية نضالية وصراعية طويلة ضد الصهيونية والإمبريالية والاستبداد العربى والاستغلال من كل نوع.

وقد يمتد الصراع لسنين طويلة، وقد لا ينتهى نهاية عادلة إلا بالانتصار على الإمبريالية التى تحتمى بها إسرائيل والتى انفردت بالعالم بعد سقوط نظام القطبين لتصفى حسابات مع الشعوب والحكام الذين يتحدون إرادتها فتقصف المدنيين فى العراق ويوجسلافيا، وتحول محنة "كوسوفو" إلى مأساة كبرى وتعطل نمو القوى الديمقراطية الحقة فى هذه البلدان والتى تواجه الاستبداد بدورها، إذ أن قيام نظام ديمقراطى فى ظل الهيمنة الإمبريالية هو خرافة ساذجة.. فأمريكا تستهدف الهيمنة على العالم تحت مسميات كثيرة. ولذلك تشتد المقاومة وتطول وتتشعب دروبها وتتراكم الخسائر وتعرف الشعوب آلاما بلا حصر. ربما لذلك سوف نختلف مع الرؤية السائدة فى قراءة الدكتور محمد عبد المطلب لتطور تجربة "محمود درويش" الشعرية التى ننشر جزءها الأول فى هذا العدد حين يتوصل إلى أن دخول منطقة الموت التى هى المنطقة الأثرية عند درويش بوصفها أداة الخلاص الوحيدة.

حقيقة الأمر أن أداة الخلاص الوحيدة هى المقاومة لا الموت، ودرويش هو نفسه القائل تحيا الحياة فى عز خراب بيروت.

وتتحول الجدلية كعملية تاريخية اجتماعية حيث يجرى تغير دائم بين كل أجزاء الوحدة التاريخية أو المادية لينتج الجديد .. يتحول كل ذلك إلى وسطية ساكنة نقطة بين نقطتين أو منزلة بين المنزلتين على حد تعبير المعتزلة.

«فالرؤية الوسطية رؤية شمولية للواقع بكل خفاياه ونتوءاته..».. والحق أنها ليست كذلك.

وحين ننشر الجزء الثانى من الدراسة فى العدد القادم سوف نناقشه باستفاضة.

وتقدم لنا الناقدة الشابة "أمل رمسيس" قراءة مقارنة عميقة بين نجومية "عادل إمام" ونجومية "محمد هنيدى"، فلا تتوقف عند المعالجات السطحية التى تسعى لإشعال نار المنافسة بينهما وإنما تتابع صعود كل منهما فى إطار التحولات الاقتصادية الاجتماعية الثقافية للمرحلة التى جاء فيها، فكل فنان

كبير مهما علت عبقريته الفردية يظل بالإضافة لذلك ابنا لعصره وتعبيرا فردياً عن جماعية ما فى إطار الصراع الطبقى والتحولات العنيفة المترتبة عليه..

***

يعانى الفنان الجميل "مجدى الجابرى" من مرض السرطان الذى لم يجد له العلم حتى الآن علاجاً شافياً وحاسماً.. وفي ظني أنه ليس قصور العلم أو الخبرة البشرية ولكنها أولويات الذين يتوفرون على الجزء الأعظم من ثروات العالم فينفقون المليارات على تطوير آلة الحرب ويقترون على البحث العلمى في الميادين التى يمكن أن تفيد منها البشرية كلها لأن ربحية الحرب أعلى بما لا يقاس.

هل تذكرون رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم» وحكايتها عن مصانع الأدوية المتعددة الجنسية التى لا تتورع عن التجارة بالمرض خاصة فى البلدان الفقيرة..

وكم نود أن تكون كلمات الحب والتضامن قادرة على إبقاء الروح العالية "لمجدى الجابرى" متوهجة.. لأن هذه الروح نفسها هى عنصر أساسى فى الشفاء الذى نتمنى أن يكون قريبا جداً.. وما دامت دعواتنا ومحبتنا تصله حارة وصادقة.. فسوف يشفى.. فهل كل "هيمنجواى" الذى تكتب لنا عنه "وجدان حسين عبد ربه"، وهو يسجل اختفاء روح الإنسان وتجمد مشاعر جيل بأكمله فقد القدرة على معرفة الاتجاه.. هل كان من باب خفى يمسك بآثار الجريمة الكبرى التى ترتكبها الإمبريالية فى حق البشر.. ربما.. وربما يمكننا قراءته بطريقة أخرى.

المحررة

شهادة

كنت فى أرنون

فريدة النقاش

لا أستطيع الآن أن أتصور «أرنون» محتلة من جديد لأننى حين زرتها فى منتصف مارس الماضى مع وفد من أعضاء المؤتمر القومى العربى كانت حرة ومبتهجة.. شمس الربيع وألوانه تفترش الأرض والجبل.. وتضئ قلعة «الشقيف» التى تطل على القرية ويختبئ فيها جنود الاحتلال الإسرائيلى فلا يظهرون نهاراً أو ليلاً خوفاً من المقاومة.. بل وفى الليل يطفئون أنوارها..

وقفنا حينذاك مزهوين على أنقاض بيت كان الإسرائيليون قد نزلوا بمدرعاتهم بعد تحرير القرية ونسفوه.. والتقطنا الصور بجانب السلك الشائك الذى صوروا به القرية فى منتصف «فبراير» وأعلنوها محتلة.. وألتف حولنا من استقبلونا من الأهالى.. بعضهم كان قد غادر وعاد.. وآخرون بقوا فيها.. والذين عانوا الأمرين من تدخلات الاحتلال ومن ظله الثقيل..

حين اندفعنا داخل البلدة وكان فى استقبالنا عمدتها أخذنا نغنى، فذهب غناؤنا بلا صدى، لم يرددوا معنا كلمات النشيد ولم يملؤهم الحماس..

قلت لعلهم سئموا الإنشاد دون فعل.. فالحلم العربى الذى نردد كلماته أصبح بعيداً أكثر من أى وقت مضى..

ها قد مضت ثلاثة وعشرون عاماً منذ احتلال الجنوب.. والعرب الذين يتغنى النشيد بهم صامتون يتلقون الصفعات وأشكال المهانة كل يوم دون ردود مناسبة.. ويبقى احتلال الجنوب أمراً واقعاً عادياً شأنا لبنانياً محلياً ويكاد يكون هما لكل أسرة جنوبية.

نرفع أصواتنا بالأغنية حتى إننا خجلنا وبدأنا الكلام العادى: كيف حالكم؟.. مبروك عليكم «أرنون»

أخذت أبحث فى كلمات عمدة القرية عن معنى آخر يتجاوز الإدانة الصامتة والغضب المكتوم فلم أجد..

كان اللبنانيون الذين جرى احتلال جزء من ترابهم وهم منغمسون فى الحرب الأهلية الغامضة التى دمرتهم واستنزفت دماءهم وثرواتهم قد تلقوا من الحكومات العربية رسالة واضحة حين قامت قوات الاحتلال الإسرائيلى بغزو بيروت عام ١٩٨٢ ورفعت الأعلام الصهيونية فوق عاصمة عربية أخرى تحت نيران المدافع بعد أن كانت قد رفعتها على ضفاف النيل باسم كامب ديفيد والسلام المزور، والذى كان غزو بيروت أول اختبار له.

أتذكر كل هذا وكأن مرارته لم تغادر حلقى رغم انقضاء الزمن. وأذكر كيف أن القنابل كانت تسقط على بيروت وكأنها تمزقنى نصفين.

احتج العرب حينذاك أيضاً بالأناشيد التى تبارت فى إطلاقها إذاعاتهم.. ونهضت المقاومة اللبنانية من تحت أنقاض الحرب الأهلية، وبمعاونة سوريا، لتطرد الاحتلال وتلحق به الخسائر حتى يعرف أن تمترسه فى العاصمة يكلف كثيراً على كل الصعد.. فينسحب إلى الجنوب، وينشئ لنفسه جيشاً عميلاً من الكتائبيين ليختفى وراءه.. ويستخدمه فى محاولاته لتعميق الانقسام الطائفى فى البلاد التى تكافح قواها الحية من أجل تجانس وطنى..

ومن الدخول إلى «أرنون».. كان الشباب اللبنانى من الصبيان والبنات يجعلون من مثل هذا التجانس الوطنى حقيقة ولو لبضع ساعات فى مواجهة العدو وقد جاءوا من كل الطوائف وكأنه إعلان استعادة المقاومة لطابعها الوطنى العام بدلاً من الاختزال الإسلامى. حين أزاحوا السلك الشائك، وانطلقت رصاصات العدو فوق رؤوسهم وهم يدخلون بثبات «وأعماقنا ترتجف» كما قال لى أحدهم.. كانوا قد اتفقوا دون أن يتبادلو الكلمات أنهم إما شهداء أو أسرى، وحين أستقر هذا اليقين تقدموا، زرعوا العلم اللبنانى ثم علم اتحاد الشباب الديمقراطى ووجهوهم شاخصة صوب قلعة «الشقيف» التى تطل على البلدة فى انتظار الرصاص.

حل المساء.. والبرد قارص، بقى مائة فتاة وشاب أشعلوا النيران.. وكانت الجيتارات والطبول التى جاء بها الذين التحقوا بالفوج الأول بعد أن سمعوا أخبار الدخول إلى البلدة من إذاعة صوت الشعب التى يملكها «الحزب الشيوعى اللبنانى» قد أعدت للمناسبة..

وانطلقت أغنيات فيروز ومارسيل خليفة، عبد الحليم حافظ، ومحمد منير.. وبدأت الدبكة حتى مطلع الفجر، حين جاءهم الحليب دافئاً من بيوت القرية، حملته القرويات اللاتى كن قد صرخن بالأمس يحذرن الشباب من دخولها خوفاً من الألغام.

كان الرئيس «لحود» الذى يعلق عليه اللبنانيون آمالاً كباراً قد اتصل فى الليلة السابقة بالمسئول الأمريكى عن اتفاق «نسيان».. إبريل الذى يراقب وقف إطلاق النار منذ مذبحة قانا.. اتصل به يحذره من أى اعتداء إسرائيلى على المدنيين فى «أرنون»، فالبلدة ليست بها قوات مسلحة لبنانية، وهم يعرفون

ذلك. حين نزل جنود الاحتلال من القلعة ليضعوا الأسلاك الشائكة حولها ويعلنوها محتلة لم يجدوا مقاومة ما..

وعند مطلع الشمس تحولت «أرنون» إلى ورشة: جاء عمال الكهرباء والطرق ليرصفوا ويمددوا الأسلاك.. وبعد ساعات يعود السكان الذين كانوا قد هجروا القرية أو أرغمتهم قوات الاحتلال على تركها.

استقبلت «أرنون» أهلها العائدين فى مشهد يتكرر كثيراً فى الشريط الحدودى المحتل.. حين يرغم الفلاحون على ترك أرضهم ثم يعودون عندما تلوح فرصة..

هدأ سكان «أرنون» على صدر بلدتهم الصغيرة الجميلة..

لكن لم يمض شهران إلا وكانت قوات الاحتلال تدخل إلى البلدة وتحتلها من جديد، وتضع فيها هذه المرة لا فحسب أسلاكاً شائكة وإنما قوات مرابطة من الجيش الإسرائيلى وجيش «أنطوان لحد» الذى كانت المناضلة «سهى بشارة» قد حاولت قتله قبل عشر سنوات ثم جرى اعتقالها وتعذيبها فى سجن الخيام.. إلى أن نجحت الحملة الدولية فى إطلاق سراحها بعد هذه السنوات العشر.. لتقول مثلما يقول الشباب:

«لقد أديت واجبى فقط».

ماذا جرى خلال شهرين من التحرير؟. وماذا فعلنا نحن العرب سوى التصفيق والفرجة؟.

وبقى الشعب اللبنانى يصرخ:

آه يا وحدى..

تماماً مثلما حدث لدى غزو «بيروت» سنة ١٩٨٢.

والمؤلم الآن هو مشهد الفرجة العربى حتى لو اقترن بالغناء والدموع.. و «بالحلم العربى» دون فعل.

فرحنا «بأرنون» ونسيناها، وصحونا ذات صباح لنجدها محتلة ومسورة من جديد.. وبالقطع فإن الاحتلال قد مسح آثار أقدام الفتيات والشباب التى سبق أن علّمت على طرقها الترابية.. ونسف بيوتا أخرى نزح أهلوها.. وفى غفلة منا وقبل أن نستوعب جيداً درس العمل الجماهيرى الواسع الذى قام به اتحاد الشباب الديمقراطى ونعممه حتى يحفظه الشباب العربى عن ظهر قلب بدلاً من النشيد..

كانت أرنون محتلة.

الانتفاضة وثقافة الآخر (١)

محاولة فى دراسة تأثير الانتفاضة على وعى وإبداع المثقفين الإسرائيليين

انطوان شلحت

أنطوان شلحت ناقد أدبى وصحفى فلسطينى يعمل فى جريدة الاتحاد ومجلة الجديد - قبل إغلاقها - واللتين أصدرهما الفلسطينيون العرب بعد اغتصاب فلسطين، والمادة التى يقدمها فى بحثه هذا مستمدة من الإنتاج الذى توفر له فى العام الأول فقط من الانتفاضة أى عام ١٩٨٨، وسوف نطلب منه أن يستكمل موضوعه بعد مرور إحدى عشرة سنة على الانتفاضة.

دفعت الانتفاضة الشعبية الفلسطينية التى اندلعت فى ديسمبر ١٩٨٧ وعرفت باسم انتفاضة الحجارة - دفعت أعداداً لا بأس بها من المثقفين الإسرائيليين، وبالأخص المبدعين منهم، إلى تطوير الرؤية النظرية المستبصرة وإلى الوعى الكلى بالحقائق الموضوعية، التى ترجع مصداقيتها فى الأساس إلى كونها قائمة فعلا فى الواقع.

وكانت الترجمة العملية لهذه العملية السياقية إدراك أبعاد القضية الفلسطينية، أو القضية القومية للشعب العربى الفلسطينى، وطبيعة الاحتلال الإسرائيلى (منذ عدوان حزيران ١٩٦٧) بشكل أشد وضوحاً من أى وقت مضى.

وإذا كان العدوان الإسرائيلى على الشعبين اللبنانى والفلسطينى فى لبنان، فى عام ١٩٨٢، قد أحدث اختراقاً ملموسا ومتزايداً فى صفوف المثقفين والمبدعين الإسرائيليين، الذى كانت السياسة الإسرائيلية الرسمية إزاء القضية الفلسطينية تحظى، حتى هذا التاريخ، بتحيز وتأييد كبيرين من جانب غالبيتهم العظمى، فإنه بنتيجة الانتفاضة اتخذت التأثيرات وللمرة الأولى طابعاً عميقاً وضع مسألة «الدور الجاهز» الذى توخت الحركة الصهيونية منذ

تأسيسها أن تنيطه بجمهرة المبدعين (دور الذي يدق لها الطبول) في الميزان.

وإذا ما وضعنا هذه التأثيرات قيد نظرنا فإنه يمكننا القول بثقة أكيدة إن قطاعا واسعا من المبدعين الإسرائيليين يقف الآن بين حقبتين من أدب، الفيصل بينهما هو ما يقدمه هذا القطاع من طرائق جديدة في التفكير والمحاججة والتقبل يحاول بها الخروج على واقع ثقافي - إعلامي كان يقتات على الخواء والاستناد إلى الثوابت والمسلمات الرسمية مع وجود بعض الاستثناءات التي، على ندرتها، كان تأثيرها في واقع شعبي محاصر بتلك الثوابت والمسلمات الرسمية مع وجود بعض الاستثناءات التي، على ندرتها، يوازي خدش صخرة صماء.

غير أن اهتمام هذا القطاع الواسع من المثقفين والمبدعين الإسرائيليين بنشر صوته المبشر بتفكير جديد انصب، أكثر ما انصب، على المقابلة والمقالة الصحفية السيارة أو العمود الصحفي. وهو في طقس اجتهاده هذا إنما يعبر عن نزعة يدرك فيها سطوة الصحافة أو الخطاب المقروء على حياة المواطن الإسرائيلي. وفي هذا الجانب تتحدد ملامح «النشاط الأدبي» - إذا جاز التعبير - لعدد كبير من المبدعين الإسرائيليين بمقدار الفضاء المتاح لتحرك رياح التفكير الإعلامي الإسرائيلي الجديد والمفاهيم والآراء النقدية الوافدة.

وما ينبغي الانتباه إليه أن محاولات كتابة أعمال أدبية إسرائيلية بوحي الانتفاضة وحركتها تكاد تكون مغدومة حتى الآن، سوى من خلال بعض النماذج الشعرية.. وليس في هذه الحقيقة ما ينتقص من موقف المبدعين الإسرائيليين. فإن تحويل الموقف الموضوعي - العقلاني من الواقع إلى موقف جمالي مكثف في مؤلف أدبي أو فني يبقى قضية من أعقد القضايا التي ينبغي على الأديب الإسرائيلي المعاصر نفسه أن يحلها.

أما التصوير الفكري للانتفاضة، من جانب هؤلاء المبدعين، فإنه محصور حتى الآن في شكل يمكن أن نطلق عليه صفة «التملك العملي». ويصعب حاليا التوصل إلى استنتاج آخر. ويثير هذا التصوير قضيتين هما بمثابة المفتاح لفهم الرسالة التي يراد إيصالها إلى العقل الإسرائيلي. والقضيتان تكمل إحداهما الأخرى:

الأولى: كتابات هؤلاء المثقفين والمبدعين تتجاوز - كما سنثبت ذلك لاحقاً - رؤية الانتفاضة كمشهد باعث على الحماس والتعاطف والانفعال الآني وتراها حركة ديناميكية ذات أساس وعمق تاريخي - اجتماعي ومستقبل يمكن أن يغير وجه المنطقة كلها.

الثانية: لأنها كذلك أصبحت تلك الكتابات وثائق ساخنة تقف بنفسها على خط النار وتناضل بنفسها وبحق ذاتها. ونتيجة لذلك تصبح موضوعا للمناقشة وللوقفة العقلية التحليلية.

ومن الصعوبة بمكان أن نلم في حيز، مثل حيزنا، بما جاء به المبدعون الإسرائيليون وما أرسوه من آراء وأفكار وتصورات. ولكننا سنحاول، لكي

نمسك بزمام موضوعنا، تتبع منهجهم فى ميدان تقييم المواقف.

الخروج على السائد

يلاحظ بداية، أن المبدعين الإسرائيليين يوظفون منهجهم فى متابعة الانتفاضة من أجل غاية يهدفون منها إلى التعرض، فكريا، للمعتقدات والمسلمات التى كانت سائدة فى أنماط التفكير الإسرائيلى وإلى إحداث خلخلة فى البنيان الأساسي للفكر السياسى السائد.

وإذا كان الجميع، ساسة ومبدعين، يجمعون على أن الانتفاضة أخذت إسرائيل على حين غرة وزلزلتها أكثر من أى «حدث عسكرى» سابق فذلك لأنها وضعتها، وجها لوجه، أمام الواقع الفلسطينى الذى كان المسؤولون الإسرائيليون يتهربون دائماً من مواجهته بل يعملون على إزالته وتبديده.

يقول الباحث الفلسطينى داود تلحمى: «إذا كانت حرب عام ١٩٨٢ قد أظهرت للإسرائليين شجاعة الفلسطينيين فى لبنان وصمودهم الكبير فى مواجهة جيش يفوق قدراتهم الذاتية عدداً وعدة وخبرة، فهى لم تطرح عليهم مشكلة الفلسطينيين فى الخارج. وهى مشكلة رأت إسرائيل فى النهاية أنها غير معنية بها إلا بمقدار ما يقوم هؤلاء الفلسطينيون بإزعاجها مباشرة. وأمام الرأى العام العالمى كان بإمكان إسرائيل أن تقول إن الفلسطينيين فى لبنان هم فى بلد ليس لهم وأن تضيف أيضاً، لصب الزيت على النار، بأنهم أحد أسباب مشكلة لبنان وحربها الأهلية بل هم سببها الرئيسى أو حتى الوحيد. وانتهت مغامرة إسرائيل اللبنانية (ومعها انتهت مرحلة التدخل الإسرائيلى الواسع المباشر) بإظهار كون المشكلة اللبنانية مشكلة لبنانية أولاً ومشكلة شبكة واسعة من التدخلات والتأثيرات والصراعات الإقليمية والدولية التى تستند إلى المشكلة الداخلية وتستغلها أو تستفيد منها»(١).

أما الانتفاضة الفلسطينية الكبرى فهى، برأى البروفيسور أفيشاى مرغليت، نزاع «بين مجتمعين على قطعة الأرض ذاتها وعلى الشرعية»(٢)

ويضيف موضحاً:

«منذ العام ١٩٦٧ عاد الصراع ليكون مباشرة بيننا وبين الفلسطينيين.. وهو صراع مختلف تماما عن صراعنا مع الدول العربية. فهذا الصراع الأخير كان، فى صلبه، صراع مصالح شأنه شأن أى صراع بين دولتين وليس بين مجتمعات»(٣).

يمكن القول، وعبر السياق التاريخى - السياسى للقضية الفلسطينية، إن مرغليت يقر بكون الانتفاضة قد أضهرت للرأى العام الإسرائيلى، كما للرأى العام العالمى، أنها انتفاضة شعب على أرضه، شعب حرم من حقوقه السياسية والمدنية واحتلت أرضه وجرت عليها محاولات تدوس كرامته ومنع عنه الحق المعترف به لشعوب العالم - حق تقرير المصير.

وبالنسبة لإسرائيليين آخرين، من الذين حلموا باحتلال «منتور» و(أبدى) للضفة الغربية وقطاع غزة، فقد اكتشفوا بنتيجة الانتفاضة ثمن استمرار هذا

الاحتلال إسرائيليا من مختلف النواحى وخصوصا الاجتماعية منها. وأدرك بعضهم أن هذا الثمن سيزداد بهاظة بمرور الوقت مع تجذر وتطور الروح الكفاحية لدى المواطنين الفلسطينيين.

ولهذا كان التفكير الجديد لدى هذا البعض خروجا على كل ما هو سائد حتى بينهم وبين معتقداتهم.

ويمثل هذا البعض الشاعر حاييم غورى، أحد مؤسسى حركة «أرض إسرائيل الكاملة»، الذى أعلن فى ذروة الانتفاضة أنه «يتعين على إسرائيل أن تعلن جاهزيتها للبدء بمفاوضات مباشرة مع أى طرف عربى مرتبط بالنزاع، بما فى ذلك منظمة التحرير الفلسطينية، بهدف وضع حد لسفك الدماء وإحراز السلام»(٤).

ويقول غورى، فى شرح أسباب هذا التحول المفاجئ:

«توصلت إلى الاستنتاج بأن المشكلة السياسية الراهنة وانزلاق المجتمع الإسرائيلى، إلى درجة فقدان المشاعر، هما النتيجة لسيطرتنا على شعب آخر.. إن الوضع برمته لا يطاق. وهو وضع يبهظنى ولا أستطيع تحمله. ولهذا فليس من خيار أمامى سوى الفصل بين عاطفتى الأرض الإسرائيلية العميقة وبين الحل الواقعى السياسى. وواضح لى أننا ملزمون بالذهاب إلى مباحثات ومضطرون للتحادث معهم، وهذا الأمر يكاد يكون حاجة حضارية»(٥).

وفى مجمل هذا القول فإن غورى، حتى ولو أخطأ فى بعض الأفكار التى يوردها فى سائر أجزاء حديثه، يعترف بفشل سياسة تجاهل الشعب العربى الفلسطينى وحقوقه القومية وممثله الشرعى والوحيد - منظمة التحرير الفلسطينية.

كيانية الدولة الفلسطينية أمست فكرة مختمرة

الخروج على ما هو سائد لدى عدد كبير من المثقفين والمبدعين يذهب بعيداً إلى حد المطالبة بإقامة دولة فلسطينية مستقلة إلى جانب دولة إسرائيل. وهذا الأمر يفتح الباب أمام الاعتقاد بأن كيانية الدولة الفلسطينية، على أساس مبدأ «دولتين للشعبين»، أمست فكرة مختمرة فى وعى قطاع معين من الرأى العام الإسرائيلى تنتظر الخروج إلى دائرة الضوء.

بعد أقل من ثلاثة أشهر على اندلاع الانتفاضة أعلن الأديب عاموس عوز أنه «يؤيد قيام دولة فلسطينية بجوار إسرائيل صباح غد، وذلك ليس فقط بسبب آلام الفلسطينيين ومعاناتهم وإنما أيضاً لأن هذه سنة الحياة». ودعا عوز إلى التفاوض مع الفلسطينيين «وعلى رأسهم منظمة التحرير الفلسطينية». ووصف حزب «العمل» بأنه «هراوة بأيدى الليكود» (٦).

ومن المبدعين البارزين الذين علت أصواتهم فى الآونة الأخيرة فى الاتجاه ذاته الأديب المعروف أ.ب. يهوشواع الذى قال:

«ثمة الآن مع من نتفاوض. وإذا كانت دولة إسرائيل تقترح على م.ت.ف، الآن؛

دولة فلسطينية منزوعة السلاح في الضفة فإنني متأكد من أنهم مستعدون لقبول ذلك. لكن طالما لم تقترح إسرائيل اقتراحا كهذا وطالما أن الاقتراح لم يرفض من الطرف الثاني فإن واجب إثبات حسن النية يقع علينا. وعندما يقولون لي أن م.ت.ف، تتحاذق وتوافق وبعد ذلك تتراجع فإنني أفهمها: فلماذا يتوجب على قادتها أن يدلوا بتصريحات لأورى افنيرى وماتى بيلد وأن يتخاصموا فيما بينهم بعد ذلك بينما ليس بمقدور افنيرى وبيلد أن يقدما لهم شبرا واحداً من الأرض وبينما لم تعلن إسرائيل، في أية خطوة من جانبها، عن استعدادها للتحدث معهم»(٧).

ويقول الأديب المعروف عاموس كينان في اتجاه أشد وضوحاً: «إن الهدوء سيعود إلى الضفة الغربية وقطاع غزة فقط بعد الانسحاب الإسرائيلي الذي سيعقب مفاوضات سلمية مع منظمة التحرير الفلسطينية»(٨).

ويمكن وضع الأديب أهرون ميجد في خانة قريبة من خانة يهوشواع، ففي مقال بعنوان «اعترافات شخصية» كتب يقول:

«أنني أؤيد تقسيم البلاد بيننا وبين العرب.. وإذا ما أرادوا إقامة دولة فلسطينية مستقلة - لأن لهم حقوقا على تلك الأراضي وليس في نيتي أن أسيطر عليهم - فلتكن لهم دولتهم المستقلة. وإذا كانوا يعتقدون بأن م.ت.ف. هي ممثلهم الوحيد فعندها علينا التفاوض مع م.ت. ف»(٩).

ومن المفيد، في هذا الصدد، الإشارة إلى ما يقوله البروفيسور أفيشاي مرغليت:

«أعتقد أن كل فرد يتحلى بالحد الأدنى من الواقعية السياسية يقر ويؤيد إقامة دولة فلسطينية بجوار دولة إسرائيل باعتبار ذلك حلا مفضلا بالنسبة لإسرائيل»(١٠).

الحجر ليس مظهر الانتفاضة الوحيد

إلى جانب أوساط المبدعين، التي تذهب بعيداً في دعوتها إلى تلبية مطالب الانتفاضة، لفتت الانتباه بعض الأصوات التي تؤكد أن الحجر لم يعد مظهر الانتفاضة الوحيد. فخلف الحجر واليد التي تقذفه عقل وتنظيم ذو فرادة متميزة أسس سلطة شعبية في مواجهة الاحتلال.

فالأديب عاموس كينان ينتقد بحدة مناورات الساسة الإسرائيليين التي لم تعد تنطلي على شعب الانتفاضة. ويضيف:

«إن الشعب الفلسطيني بمدنه وقراه المنظم بشكل جيد قد أدرك ما لم يدركوه لدينا. وهو أنه لا يمكن الاعتماد والثقة بإسرائيل التي تدعي بأنها تريد الدخول في المفاوضات السياسية فقط عندما يعود الهدوء والنظام رغما عنه. فالأمر الوحيد الذي فعلته إسرائيل هو زيادة القمع والسلب ومشاعر الاحباط. وهذا ما ستفعله إسرائيل أيضاً إذا ما ساد الهدوء والنظام من جديد»(١١).

أما الأستاذ الجامعي، البروفيسور أفيشاي مرغليت، فاعتبر ديمومة

الانتفاضة مظهراً من مظاهر تنظيمها القوى. وأضاف:

«لا أعرف جيداً المجتمع الفلسطيني الراهن. وأزعم أن أحداً لا يعرفه وفى مقدمة ذلك أجهزة الاستخبارات. هولاء يعرفون معلومات عامة لكنهم يجهلون المستجدات الأعمق ذلك لأن المجتمع المذكور فى خضم تغيرات وتبدلات ليس بمقدورنا، حتى الآن، تعقبها وفهمها كما يجب»(١٢).

فعل فى فترة مبكرة

يتبين مما تقدم أن التأييد لنضال الشعب العربى الفلسطينى ولحقوقه الوطنية توفر بشكل واسع بين أوساط المثقفين والمبدعين الإسرائيليين بفضل الانتفاضة. ولاشك أن استمرار الانتفاضة قد جعل هذا التأييد يسير فى خط متصاعد متنام. مع ذلك تبقى حقيقة أكيدة لا يمكن اغفالها وهى أن الانتفاضة فرضت نفسها بقوة هائلة وبإقناع غير محدود على جمهرة المبدعين منذ انطلاق شرارتها الأولى فى كانون الأول ١٩٨٧. وأحدثت لديهم هزة عميقة لغير صالح حكام إسرائيل وأهدافهم التوسعية ولصالح حقوق الشعب الفلسطينى الوطنية، وخاصة حقه فى التحرر من الاحتلال وحقه فى ممارسة تقرير مصيره.

إن وثيقة الأدباء حول ما هو حاصل فى المناطق المحتلة والعريضة الموجهة من جانبهم إلى حكومة إسرائيل، وكلتاهما تزامنت مع مرور الشهر الأول على الانتفاضة، هما المثال الحى الذى يسندنا فى الحكم السالف.

ومما جاء فى الوثيقة، التى أصدرها سبعة عشر أديبا ومفكراً بعد أن قاموا بجولة فى قطاع غزة ومخيماته يوم ٨ كانون الثانى ١٩٨٨:

* هناك أعمال قمع نموذجية يقوم بها الجيش الإسرائيلى فى مركزها حملة اعتقالات جماعية يجرى شنها بالاستناد إلى تقدير بارد بأن كل فتى هو رامى حجارة محتمل فضلا عن الاعتداء بالضرب خلال الاعتقال وعرقلة تقديم العلاج الطبى بسبب تدخل رجال الأمن.

* تجرى فى قطاع غزة ثورة شعبية يقودها شبان وتحظى بتأييد السكان أجمعين..

* إننا متأكدون من أن سياسة «القبضة الحديدية» من شأنها تخفيف الثورة لكنها لن تستأصلها.. وإذا لم يوجد حل سياسى ستتفجر الثورة من جديد بقوة هائلة.

* لا نستطيع إلى ما لا نهاية اضطهاد شعب يكافح من أجل حريته.

* جميع الذين تحاورنا معهم ينشدون إقامة دولة فلسطينية بجوار دولة إسرائيل.. وبموجب أقوالهم سيتوقف الكفاح الفلسطينى المسلح فور أن تعترف إسرائيل ب. م. ت. ف شريكا للمفاوضات. ونعتقد أنه حان الوقت لدراسة هذا الإمكان بصورة جادة.

* حتى يتحقق هذا الأمر، الذى نطالب بأن يتحقق فى أسرع وقت ممكن، ندعو حكومة إسرائيل إلى أن تكف قبضتها الحديدية عن أهالى المناطق المحتلة»(١٣).



أما الأدباء والمفكرون الذين وقعوا عليها فهم (حسب الأبجدية): يتسحاق أورباز، عوزى بهار، يمفه بولسليفسكى، د. غيله بلاص، د. شمعون بلاص، يتسحاق بن - نير، يعقوب بيسر، يئيرا غينوسار، يئيرا غربوز، عديت دورون، ايلانه همرمان، مئير فيزلطير، د. حنان حيفر، ارنون كسبى، نيلى ميركسى، داليا ربيكوفيتش، د. موشيه رون.

وعلى العريضة الموجهة إلى حكومة إسرائيل التى تؤكد أنه «حان الوقت لإجراء مصالحة بين الشعبين الإسرائيلى والفلسطينى والكف عن أساليب القمع والعقوبات» وقع ثلاثة وأربعون أديباً ومفكرا إسرائيلياً هم:

مردخاى أبى شاؤول، يتسحاق اورباز، مريم ايتان، انداد الدن، الون الترس، ريفكه آسا، شمعون بلاص، يعقوب بيسر، اورى برنشطاين، يئيرا غينوسار، نوريت غريتس، موشيه دور، يوسى هدار، يئير هوروفيتس، ايلى هيرتش، اينلنه همرمان، يهوديت هندل، نتان زاخ، حنان حيفر، أ. ب. يهوشواع، نتان يونتان، عاموس لفيتان، هدارا لازار، سامى ميخائيل، نيلى ميركسى، يهوشوع سوبول، ساسون سوميخ، الكسندر صاند، يونات صاند، بوعز عفرون، عاموس عوز، عميلا عينات، تسفى عتصمون، الونه فرنكل، شمعون تسمرات، نسيم كلدرون، يورام كنيوك، داليا ربيكوفيتش، موشيه رون، اشر رايخ، شلوم رتسافى، نتان شاحم، يوسف شارون(١٤).

غير أن الظاهرة الأبرز، بين ردود فعل المبدعين على الانتفاضة، كانت ظاهرة الأديب المعروف يزهار سميلانسكى الذى كان الأكثر اندفاعا فى المعركة الضارية لدرء مظاهر التحيْون وبلادة الأحاسيس حيال ممارسات الذبح اليومية التى ترتكب بحق شعب الانتفاضة.

ومقالات سميلانسكى توحى للقارئ، من غير لبس أو إبهام، أن الانتفاضة هى هم إسرائيلى بمقدار ما هى هم فلسطينى وذلك بمدى ما تنتقل أساليب القمع والطغيان، التى يجرى الإفراط فى استعمالها ضد الشعب العربى الفلسطينى فى مناطقه المحتلة، إلى الفضاء الإسرائيلى وإلى نفوس المجتمع الإسرائيلى الهائجة رغم الهدوء القسرى المفروض عليها من الخارج. وأن الغوص فى مقالاته العديدة يكشف أنه لا يسعى إلى أن يكون مجرد مدون للحوادث وإنما بحاثة مفكر ومدقق ونصير فعال لحقوق الشعب العربى الفلسطينى.

ومن أبرز ما يسجل لسميلانسكى أنه فى مرحلة مبكرة من اندلاع الانتفاضة عندما كانت هيستريا القمع تجرف إسرائيل وعندما كان التنكيل الاحتلالى فى تصاعد كيفى أطلق صيحته الشهيرة أن ما هو حاصل فى المناطق المحتلة ليس «أعمال شغب» وإنما «ثورة شعب» وأن من الحجارة ومن أنهار الفتيان يتكون شىء ما عظيم وبسيط وإنسانى.

ليس خطوة فى فراغ

لاشك أن هذا الاندفاع الواعد لجمهور المثقفين والمبدعين الإسرائيليين فى فهم رسالة الانتفاضة والتيقن من عقم سياسة تجاهل الحقوق الوطنية الفلسطينية ودور م.ت. ف. التمثيلى الوجدانى لم يأت من فراغ، فإن عملية تحول كانت تجرى في وسط المثقفين الإسرائيليين. وهذه العملية عائدة، بشكل أساسى، إلى عاملين مؤثرين لا ثالث لهما:

* الأول: حقيقة الوجود الوطنى للشعب العربى الفلسطينى كانت تفرض نفسها شيئاً فشيئاً على الساحة الإسرائيلية.

الثانى: إقامة صلات بين المثقفين الإسرائيليين المناهضين للاحتلال وبين المثقفين الفلسطينيين من المناطق المحتلة ومن إسرائيل أسفرت، للمرة الأولى، عن إقامة «لجنة الكتاب والفنانين والأكاديميين الإسرائيليين والفلسطينيين ضد الاحتلال ومن أجل السلام وحرية التعبير».

وقد انشئت هذه اللجنة فى ذكرى مرور عشرين عاما على عدوان حزيران ١٩٦٧. غير أن نشاطها تكرس وتأصل بنتيجة الانتفاضة.

وتدل الوقائع على أن وجود عدد كبير من المبدعين اليهود فيها إنما يعكس توقعهم الشديد إلى الخروج من مظلة بطريركية المؤسسات الرسمية. وما يجمع هذه اللجنة هو سعى المبدعين الأعضاء فيها لتحديد الخطأ من الصواب وحماية الإبداع من الانزلاق وخلق علاقات إنسانية بين أدباء الشعبين وتنظيم برامج تثير الفكر والخيال وترهف الحساسية والإبداع وتطرح الجديد على صعيدى الحوار والنقاش.

والأهم من هذا وذاك أنها لجنة تعيد ربط وشائج المثقفين والمبدعين بشرايين الواقع وبمجرى تطوره. تصون وتدافع عن السلام وعن حريات الرأى والعقيدة والنشر والبحث العلمى والإبداع الفنى فى وجه فلتان رقابة القمع التي تنتشر الدعوة إليها فى كل منبر.

وكانت ذروة نشاط هذه اللجنة التوقيع، يوم ١٣ حزيران ١٩٨٨، على «اتفاق سلام إسرائيل - فلسطين) الذى تمت صياغته بعد اجتماعات عقدتها اللجنة فى تل أبيب ورام الله وأقرت فيها بنود الاتفاق، الذى يحظى بتأييد أكثر من مئة وخمسين كاتبا وفنانا إسرائيليا وفلسطينيا (١٥).

وكان هذا الاتفاق نموذجا (موديل) لإمكانات حل النزاع الإسرائيلى - العربى رأى المراقبون فيه خطوة سباقة على درجة من الجرأة والاقتحام لم يستطع الساسة، الإسرائيليون والعرب، أن يبلغوها. وهذا ما أكدت عليه، أيضاً، أوساط فى منظمة التحرير الفلسطينية(١٦).

التستر بالشعر

وثمة تداع آخر لهذه اللجنة لا يقل أهمية، برأيي، عما سبقه من تداعيات ويكمن في تطوير مواقف الأدباء اليهود المنضوين تحت لوائها إلى درجة كبيرة من النضوج والتماسك والنجاح في تحقيق كثير من عناصر التقدم والواقعية السياسية في رؤى أولئك المبدعين ارتباطا بالانتفاضة.

ويمثل هذا التقدم، أكثر ما يمثل، انسحاب عضوي اللجنة، الشاعر نتان زاخ والناقد نسيم كلدرون، من عضوية لجنة تنظيم مهرجان عالمي للشعر كانت السلطات الإسرائيلية تزمع عقده في احتفالات الذكرى الأربعين ليوم الاستقلال مما أدى بالتالي إلى إلغاء المهرجان.

ومما جاء في رسالة الاستقالة:

«الوقت ليس وقت المهرجانات في إسرائيل.. أن حكومة - على الحزبين الكبيرين العضوين فيها - تفجر منازل المدنيين وتشرد مواطنين بدون محاكمة وتطلق سلاح الغاز ضد النساء وتقتل فتيانا وفتيات فيما لا يمكن وصفه إلا بأنه إرهاب رسمي، حكومة تتيح لكتائب المستوطنين المسلحين أن تنشر الرعب بين صفوف شعب مقيم في وطنه وأرضه وأن تستبيح حرمانه ليست أهلا بأن يأتي شعراء إلى احتفال منظم من جانبها لكي يقرأوا فيه قصائدهم.

«لقد توصلنا إلى الاستنتاج بأن مهرجان الشعر من شأنه أن يفسر، خلافا لكل غاياته، كنشاط تأييد وتماثل مع سلطة تجاوزت منذ مدة الخطوط الحمراء التي بدونها يفقد الشعر إيقاعه. وتوصلنا إلى الاستنتاج بأن مجرد رغبة الفرد الطبيعية في أن يحتفل بعيد دولته القومي، الذي هو عيده أيضاً، ستفسر بأنها تسليم بما هو حاصل في هذه الأيام في دولة اليهود. إنما ندعو كل الشعراء الذين جرت دعوتهم إلى المهرجان من جانبنا، في البلاد وخارجها، إلى الانضمام إلينا في مقاطعة مهرجان الشعر العالمي في إسرائيل»(١٧).

وتعقيبا على هذه الاستقالة كتب الشاعر يعقوب بيسر، رئيس تحرير مجلة «عيتون ٧٧» الأدبية، يقول:

«ربما هذه هي المرة الأولى في تاريخ البلاد التي لم تنجح فيها المؤسسة الحاكمة في التستر بالشعر كورقة تين في سبيل التعمية على الإثم الواقع في أيام الانتفاضة. وإذا كانت كلمات «احتجاج» و«انذار» و«تحذير» ليست فارغة المضمون فإنها أسمعت هذه المرة بشجاعة مواطنية تستحق التقدير من جانب زاخ وكلدرون والذين استجابوا لدعوتهما»(١٨).

وفور إذاعة رسالة الاستقالة أعلن الشعراء داليا رابيكوفيتش وأشر رايخ ونعيم عرايدي عن انضمامهم إلى دعوتها. بينما قدم الشعراء ش. شيفرا وإبراهام سوتسكيفر وحاييم غوري استقالتهم من اللجنة المنظمة. وأعلن الأخير أنه بدون مشاركة نصف الشعراء الإسرائيليين «سيكون المهرجان كاريكاتوريا»(١٩).

إن رسالة زاخ وكلدرون، التى أملتها الانتفاضة أساسا، تعبر عن شك ديكارتى واضح فى مختلف أنساق الرسمية المطروحة فى الواقع الإسرائيلى.

ولا يغير من هذا تعرضهما لحملة هجوم وتشكيك وتهديد مفرطة فى عنفها وتجريحها.. غير أن مثل هذه الحملات هى الثمن الذى دفعه المبدع الإسرائيلى المستبصر ولايزال يدفعه راضيا بتأثير عمى محيط يحاول أن يدخل إليه نور البصيرة والمعرفة والتفكير والمغاير الجديد.

وحتى وإن كان هذا التفكير المغاير الجديد يفتقد إلى أرومة فى الممارسة الأدبية الإسرائيلية السلفية لكنه ذو ملمس واضح وحاد فى الممارسة الأدبية الراهنة.

وهو، بالتأكيد، سينتج أعمالا ثقافية خالدة لأنه، كما هو واضح فى كل ما سلف من حديث، عامل أصيل فى الثقافة الإسرائيلية أو حالة ثقافية تصل إلى حافة نموذج يستجيب. أولا وقبل كل شىء، لدورة الحياة الطبيعية التى ولدت الانتفاضة فى رحمها لكى تعيش وتبقى حتى تحقق أهدافها العادلة.

هوامش

١- داود تلحمى: «الانتفاضة الشعبية الفلسطينية والفعل فى معسكر الأعداء». فصيلة «الفكر الديمقراطى». العدد ٢ - ربيع ١٩٨٨.

٢- مقابلة مع البروفيسور افيشاى مرغليت. مجلة «عيتون ٧٧». العدد ١٠٥ - تشرين الأول ١٩٨٨.

٣- المصدر نفسه.

٤- «حديث الشهر: مع «حاييم غورى» - يعقوب بيسر. مجلة «عيتون٧٧». العدد ١٠٠- آيار ١٩٩٨.

٥- المصدر نفسه.

٦- صحيفة «هآرتس» - ١٧ شباط ١٩٨٨.

٧- حديث مع أ. ب. يهوشواع - يارون لندن. مجلة «بوليتيكا» العدد ٢٢.

٨- صحيفة «يديعوت احرونوت» - ٢٠ شباط ١٩٨٨.

٩- اهرون ميقد - «اليسار وأنا: اعترافات شخصية». مجلة «بوليتيكا» العدد ٢٢.

١٠- مقابلة مع البروفيسور افيشاى مرغليت - مدر سبق ذكره.

١١- صحيفة «يديعوت احرونوت» - ٢٠ شباط ١٩٨٨.

١٢- مقابلة مع البروفيسور افيشاى مرغليت - مصدر سبق ذكره.

١٣- صدرت هذه الوثيقة فى ٩ كانون الثانى ١٩٨٨. ونشرت فى مجلة «عيتون٧٧» - العدد ٩٦-٩٧، كانون الثانى - شباط ١٩٨٨.

١٤- نشرت العريضة فى صحيفة «هآرتس» يوم ١٩٨٨/١/٨.

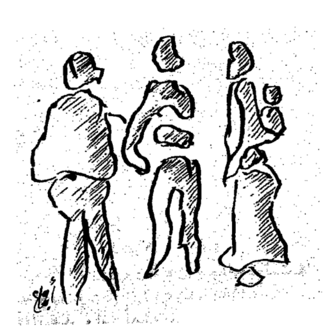
١٥- «الاتحاد» ١٤ حزيران ١٩٨٨.

١٦- مقال حسن البطل، مدير تحرير مجلة «فلسطين الثورة» (الصحيفة المركزية لمنظمة التحرير الفلسطينية) بعنوان «ثقافة: هضبة وأكمة» - «فلسطين الثورة» عدد ٢٦ حزيران ١٩٨٨.

١٧- مجلة «عيتون ٧٧» - العدد (١٠٠) آيار ١٩٨٨.

١٨- المصدر نفسه.

١٩- صحيفة «هآرتس» - عدد ٢٥ نيسان ١٩٨٨.



تلك الليلة فى برجا:

أولى الانتفاضات ضد الاحتلال

فاطمة حوحو

المكان: برجا
الزمان: ٣٠ حزيران ١٩٨٢
الوقت: الثانية بعد منتصف الليل

هدير الآليات والدبابات الإسرائيلية يملأ الأرجاء ويخترق سكون الليل بوقاحة.. الأهالى استفاقوا مذعورين.. تجمعوا حول بعضهم البعض.. حاولوا اختراق الظلام لرؤية ما يجرى خارجاً.. شىء غير عادى وحركة غير عادية.. انتشار واسع لجنود الاحتلال فى شوارع البلدة الرئيسية وكذلك على سطوح المبانى المشرفة.. دوريات مكثفة وحركات الآليات لا تتوقف.. تتسرب إلى الأبدان وأصواتها تبعث الرعب فى نفوس الصغار.. تساؤلات تدور فى الرؤوس تحاول تفسير ما يجرى؟ البعض اعتقد أن التطويق يستهدف منزله فقط ولكن نظرة واحدة إلى حجم الحركة كانت تجعله يدرك أن البلدة بأكملها مستهدفة.

الدبابات و« اللاندات » العسكرية المغطاة بـ« النيلون » الأحمر النارى تتجول مسرعة ما بين ساحة « العين » وساحة « الديماس » وطريق « عين الصغير » وحى « التعمير ».. لليل آخر والفجر قد انبلج. أصبح باستطاعة الناس الذين أصابهم القلق والأرق رؤية عشرات الآليات المتوقفة على الطرقات الرئيسية للقرى المحيطة ببرجا من بعاصير والقتحيات والمرج.. أكثر من ٤٠٠ دبابة « سنتوريون » توزعت عند مداخل البلدة الرئيسية الثلاثة و٤ آلاف جندى انتشروا فى قلب الحقول مع أسلحتهم المصوبة باتجاه المنازل.. كذلك كان

باستطاعتهم مشاهدة عدد من العملاء الذين لم يخجلوا من ركوب وتصدر الناقلات الإسرائيلية وهم يشيرون لعناصر قوات أسيادهم إلى المناطق المشرفة والأماكن الواسعة والمدارس ومنازل الوطنيين ومراكز الأحزاب الوطنية التي اغلقت لدى سقوط المنطقة عسكرياً وإثر التدابير الأمنية التى اتخذتها القيادة السياسية والعسكرية آنذاك والقاضية بإخفاء السلاح الذى انغرس فى أرض البساتين ونقل إلى المغاور البعيدة فى الجبال والأودية وطمر فى الأرض حوالى المنازل كما فى داخل البيوت بأماكن آمنة.. وفى الآبار وفى مكان تجمع الأبقار والجياد.. وحتى فى القبور.

الاتصالات التى كان الإسرائيليون قد أجروها مع مختار البلدة وعبر عملاء المكتب الثانى المعروفين بارتباطاتهم مع «القوات» وحزبى الكتائب والأحرار والذين لفظهم أهالى البلدة منذ زمن بعيد عادوا للظهور فى محاولة لإظهار قوتهم ودورهم مع مجئ المحتلين وليطالبوا بجمع السلاح وتسليمه فى مبنى البلدية فى جو من الدعايات والإشاعات حول قوة العدو وجبروته وبطشه. إلا أن موقف القوى الوطنية فى البلدة كان واضحا: رفض تسليم السلاح. وكان رد الأهالى «إذا أرادوا السلاح فليفتشوا كافة المنازل» هذا الموقف الذى جاء نتيجة القناعة لدى الأهالى بأنهم سيعمدون لاستعمال السلاح قريباً ويجب المحافظة عليه بشتى الطرق من أجل المقاومة.

والحقيقة أن الأهالى سلموا حوالى ٦٠ قطعة فى مبنى البلدية للإسرائيليين كانت عبارة عن أسلحة صيد قديمة ومهترئة وبعض الكلاشينكوفات المعطلة وأسلحة أخرى غير صالحة للاستعمال كانت موجودة فى مخازن القوى الوطنية للتصليح. هذه هى حكاية السلاح لكن هل جاء وقت الانتقام وكيف سيكون شكله؟ والعملاء الوشاة ما الذى سيحققونه من وراء بيع شباب البلدة؟؟

قرار من..
«جيش الدفاع»!

وفى دوامة هذه التساؤلات والتوتر الذى شد أعصاب كل الناس من الشيخ حتى الطفل، انطلق صوت يتحدث باللغة العربية المكسرة من مئذنة الجامع يقول: «يا أهالى برجا.. قرار من جيش الدفاع الإسرائيلى يمنع التجول بدءاً من الساعة الرابعة فجر هذا اليوم حتى صباح غد والمطلوب من الرجال ما بين عمر ١٣ و٦٠ سنة التوجه من الآن وحتى نصف ساعة نحو إحدى المراكز الثلاثة فى مدرسة «الديماس» وساحة «المرج» و«التعمير» كل حسب قرب المنزل .وهدد كل من يبقى بمنزله بالاعتقال».

توضحت أهداف الغزاة واستعد أبناء البلدة للمواجهة.. وتعود السيدة أم درويش بالذاكرة إلى ما حصل أمام منزلها فى ذلك اليوم قائلة «عندما عرف الناس بقرار التجمع الإسرائيلى بدأوا بالتوجه إلى مدرسة الديماس. كنا نراهم أطفالاً يرتدون «البيجامات» وينتعلون «الشطحات» يمرون من أمام منزلنا

يلقون علينا تحية الصباح وهم يبتسمون وكان العملاء يجلسون فى حفرة أمام المنزل فى سيارات عسكرية للإسرائيليين يخفون وجوههم بالأقنعة لكننا كنا نعرفهم .ولم يعيشوا طويلاً فبعد حوالى الثلاثة أشهر قتل منهم ثلاثة ونجا آخرون فى عملية للمقاومة الوطنية حيث كانوا يجتمعون فى منزل أحدهم».

وتضيف: الرجال المسنون كانوا أيضاً يمرون من أمامنا ومن حولهم الجنود الإسرائيليون يحثونهم على السرعة فى المشى وإلا تأخروا ونالوا عقابهم ويا حسرتى عالشباب الأبطال كانوا يشيرون لنا بأيديهم ويلقون علينا السلام محاولين استيضاح ما رأينا من تصرفات الإسرائيليين واحد يقول لنا لا تخافوا ما فى شيء وآخر يطمئننا :شيء عادى يريدون تفتيش المنازل عن السلاح ولن يجدوا شيئاً».

وتابعت: «الشباب كانت معنوياتهم جيدة ولكننا أمهات نريد أن نرى النتيجة. أقاموا الحاجز الإسرائيلى أمام منازلنا وأثناء اتخاذهم الترتيبات والتدابير الأمنية لحمايته تمركزوا على السطح وأوقفوا دبابات تجاه المنزل وفتشوا حديقة منزلنا لكنهم لم يدخلوا إليه إلا إنهم اقتحموا منزل جيراننا وكذلك منازل آخرين في الحي.. عند الساعة العاشرة. بدأت طلائع الشباب تظهر الجميع كانوا بالصف فى أيديهم الهوية اللبنانية.. ضابط الحاجز طلب إلينا الدخول وإقفال الأبواب الخشبية للشرفات المطلة علي الطريق.. فى هذا الوقت وصلت ستة باصات توقفت على جانب الطريق وراء بعضها البعض. وكنت أينما أجلت نظرك فى الحقول والطرقات والمنازل لا ترى إلا جنودا إسرائيليين وآليات.

وأضافت: «انصعنا لطلبهم لكننا رأينا كل ما فعلوه من شباك المطبخ كنا نراهم ولا يروننا ابنتى سجلت أسماء الشباب الذين اعتقلوهم كانوا حوالى ١٨٠ شخصا. حاولت الخروج للاطمئنان على أحفادى كنت أعلم أنه توجد معهم بعض الأدوات المهمة ويجب أن تخفى جيداً. تجرأت وطلبت من الإسرائيليين السماح لى بالذهاب زاعمة أن لدى أطفالاً صغاراً يجب أن أحضر لهم الحليب. وعندما رآنى الجندى الإسرائيلى أحمل الطنجرة بيدى قال «حسنا لكن لا تتأخرى». وصلت فوجدت الإسرائيليين قد نبشوا حاول بعض الجنود منعى لكنى اضربت ووصلت إلى منزلى لأرى بنفسى ما فعلوه بالشباب يومها..»

دمية متحركة الرأس

وقالت: كان كل شاب يتقدم حاملاً هويته يقرأ الضابط الاسم ينتظر قليلاً يتطلع نحو السيارة التى يجلس فيها العميل المقنع ويدل على الشباب الحزبيين والوطنيين. خاصة الذين لهم علاقة بالعمل العسكرى. اعتقلوا حزبيين وآخرين لم يكن لهم علاقة بشيء. اعتقلوا محمود وحسين مروان وعشرات غيرهم على هذا الحاجز حتى إنهم اعتقلوا صبيا عمره ١٥ سنة «مجنون». عندما وقف حاملاً هويته أمام الجندى الإسرائيلى شاهد على وسطه مسدساً فقال: «أبى معه مثله»،

فما كان من الإسرائيليين إلا أن حملوه ووضعوه فى الباص... كذلك أخذوا رجالا مسنين لا علاقة لهم بشيء.. جارتنا أم يوسف أخذوا أولادها يوسف وأحمد وجمال وعلى وبعد فترة أسبوع اعتقلوا ولدها الخامس طاهر.. وكان عمره ١٣ سنة ».

ماذا جرى بعد ذلك ؟

السيدة أم محمد حمية تكمل الحكاية: فى الوقت الذى كانت فيه إسرائيل تعتقل الشبان على الحواجز وتقودهم إلى الباصات، كانت مجموعات أخرى للصهاينة تداهم منازل الوطنيين وتعبث بمحتوياتها وتفتش عن السلاح الذى وشى عن وجوده بعض العملاء ».

نحررهم حتى
على أجسادنا

وتضيف: « حوالى الساعة الثالثة بعد الظهر انتهى الإسرائيليون من قراءة الهويات واعتقلوا من أرادوا. الشبان الذين اطلقوا سراحهم طلبوا منهم الذهاب إلى منازلهم. أما من اعتقل منهم فكان الجنود يمسكونه من يديه ويحاصرونه حتى يصل إلى الباص ويضربونه بكعب بندقيتهم فيما لو أظهر أى حركة ممانعة في الصعود إليه.. جارى أبو على أخذوا ابنه الوحيد فما كان منه عندما مر الباص الذى يحمل ابنه أمام منزله إلا أن نام وسط الشارع لمنع الإسرائيليين من العبور. أولاد الحى سعوا لمساعدته فأخذوا يبصقون على الجنود الإسرائيليين الذين كانوا قبل أيام من هذه الحملة يحاولون التودد إلى أطفالنا عبر اعطائهم أكياساً من الملبس والحلويات أمام الحاجز، وفيما كانت الدبابات مازالت موجودة بعد رحيل الباصات، جاءت عشرات الأمهات وهن يصرخن بوجه الجنود ويطالبن بأولادهن، إلا أن الجنود لم يردوا عليهن.

كم كان الموقف معبرا عندما هبت احداهن وخلعت نعلها من رجلها لضرب الجنود الذين ركبوا آلياتهم خوفاً وغادروا. عدد كبير من الأمهات لم يستطعن كبت عواطفهن فأخذن يبكين. الجنود الصهاينة كانوا يقفون على ملالاتهم وهم يشربون « البيرة » كانوا سكارى يرقصون ويغنون ».

رحلة الاعتقال

نام الأهالى تلك الليلة وغيمة من الحزن خيمت فى سماء البلدة بعد أن أخذ الغزاة ٤٠٠ شاب من شبابها.. ولكن إلى أين؟؟

المعتقل مروان العبد الله روى رحلة الاعتقال قائلاً: كان الأمر صعباً.. وضعونا فى الباصات.. ربطوا أيدينا برباط مطاطى كان كلما حاولنا شد أيدينا فى محاولة لقطعه يشد على اليدين. عصبوا أعيننا بالعصابات السوداء خلال وجودنا فى الباص اتفقنا جميعنا على أن تكون إجابتنا واحدة فيما لو حققوا معنا. وهذا ما كان. وهو ما ساعد على الصمود أثناء التحقيق فما انهار أحد رغم الضرب وفنون التعذيب التي جربوها معنا.. »

ويضيف: «لم تكن نعرف أين الاتجاه. فكرنا أنهم أخذونا إلى داخل الأرض المحتلة أو ربما أرادوا تسليمنا «للقوات اللبنانية» في الشرقية لكننا أدركنا أننا نتجه نحو الشمال. زميل لنا استطاع أن يزيح العصبة قليلا فعرف أننا نتجه نحو قرية الدبية وهناك على مشارف بلدة السعديات كان الإسرائيليون يتمركزون في معمل «شهاب» حيث وضعونا طوال الليل في العراء معصبي الأعين، مكتفين، دون طعام ولا شراب. صفونا أمام بعضنا البعض في وضعية واحدة وهي «التربيع» ومنعونا من الحركة. بقينا كذلك حوالي الـ٤٨ ساعة كان الضرب بالعصي ينهال علينا من كل صوب حتى أننا لم نعد نشعر بألم. وكنا نقضي حاجتنا في المكان الذي نجلس فيه. في اليوم الثالث بدأت التحقيقات معنا في أجواء إرهابية. التحقيق مع البعض استغرق ساعات. اكتشفنا أن المعلومات التي لديهم كانت قديمة.. بعد هذه التحقيقات نقلونا إلى معمل الصفا وهناك التقينا بأعداد كبيرة من المعتقلين من قرى وبلدات الجنوب لم يكن معتقل أنصار قد أنشئ بعد. بقينا حوالي الإسبوعين. أنا اطلق سراحي مع عدد آخر من أهالي البلدة فيما نقل الآخرون إلى معتقل أنصار بعد أن أقاموه».

البلدة ذلك المساء

نعود للبلدة التي ودعت أبطالها.. في المساء كان هناك من يعمل بصمت فتيات يتجولن بين منازل القرية يدخلن إلى أمهات المعتقلين يتبادلن كلمات سريعة ويخرجن في عتمة الظلام ماذا يحضرون؟ في اليوم التالي استفاقت البلدة على تجمع كبير للنسوة في ساحاتها.. صراخات وهتافات ونساء وفتيات وأطفال يهجمون على المقاهي والرجال الجالسين فيها مطالبين بإقفالها.. التجمع يكبر والوفود تتوافد من كافة الشوارع الموصلة للساحة تنضم للمتظاهرات اللواتي فاجأن الجميع..

وتروي لنا الآنسة عنبرة كيف تم التحضير للتظاهرة: حوالي السادسة وبعد أن أخذوا الشباب أوصل لي طفل ورقة صغيرة. المهمة: «الاتصال بأهالي المعتقلين الليلة «تقع في وسط الساحة» وطرد العملاء الذين اتخذوا منها موقعا لهم». ابلغت عددا من الرفيقات بهذه المهمة. توزعنا على الأحياء وبدأنا نتصل بالأهالي بسرية تامة كنا نمهد لدعوتهن للمشاركة بشد العزائم وضرورة مواجهة العدو وضرب العملاء وعدم التوجه إليهم لمطالبتهم بعودة الأبناء».

وكانت المواجهة

وتضيف سعدى رفيقة عنبرة: بعد دعوة الأهالي توجهنا في الصباح إلى عشرات الأمهات والأخوات والأخوة والآباء كانوا هناك.. البعض منهم كان قد أخذ على عاتقة اغلاق طريق البلدة الرئيسي بالحجارة وبدأت الهتافات الشجاعة تنطلق قوية مصممة ضد الاحتلال هتفوا جميعا.. وتناوبوا على الهتاف. الشعار الأكثر ترداداً كان «يا برجا وينك وين.. شوفي شبابك وين».

وبدأت النسوة تحض الجالسين في المقاهي على المشاركة في التظاهرة، كبر

العدد امتلأت الساحة.

العملاء كانوا على شرفة البلدية يراقبون بذهول ما يجرى فى الشارع ،راحوا يشتمون ،حاولوا منع النساء من وضع العوائق فى الطرقات لكن البلدة عندما تنتفض أكبر من أن يسيطروا عليها. تصدى لهم الأطفال والشيوخ والنساء جرت معركة صغيرة بالأيدى حاول بعض العملاء العبور بسياراتهم إلى مركز الإسرائيليين فى الجية ومركز «القوات اللبنانية» إلا أن الأهالى أمسكوا بهم ومنعوا أية سيارة من مغادرة البلدة.

وتقول الآنسة ناهية: كانت انتفاضة شعبية لقد نجحنا وتحرك الأهالى رغم إرهاب الاحتلال. لم نكن نتوقع ردة الفعل العنيفة والحازمة هذه.. فكر الأهالى ماذا سنفعل بعد ذلك.. وجاءت الفكرة لنطالب بأولادنا من الذين أخذوهم. أين؟ فى الجية.. وسارت التظاهرة باتجاه بلدة الجية.. تظاهرة ضخمة ضمت ألفى امرأة، والطريق طويلة.. خمسة كيلو مترات تفصل ما بين البلدتين ولا أحد يعلم ما الذى سيجرى على الطريق.. الحناجر تسكت لحظة وترتفع من جميع الاتجاهات الأصوات المطالبة بعودة الشباب ويتردد الصدى إلى مسافات بعيدة. فى الطريق كنا نقفل الشوارع وراءنا حتى لا يأتى العملاء الذين حاولوا العبور بسياراتهم بعد انطلاق التظاهرة محاولين خرق الصفوف إلا أننا تصدينا لهم بكل الوسائل الممكنة بالحجارة والعصى وكل ما وجدناه أمامنا.. عند مفرق البلدة أشعلنا الإطارات المطاطية استعنا حتى «بالزبالة» و«التنك» لإغلاق الطريق.. عند مفترق بعاصير كان أحد العملاء يحاول التذاكى علينا والعبور بسيارته عن طريق المرج - بعاصير للوصول قبلنا إلى الجية إلا أن بعض النسوة تنبهن لذلك وحاصره الأطفال. حاول أن يضربهم بحبل كان يمسك به بيده فما كان من النساء إلا أن أمسكن به وانتزعن الحبل منه وبدأن بضربه.

وتقاطعها سعدى قائلة: «لم تكن هذه هى المعركة الوحيدة على الطريق ،معركة أخرى جرت مع الإسرائيليين كانت شاحنة إسرائيلية تمر على الطريق فتفاجأ الإسرائيليون بالتظاهرة والهتافات، فأغلقوا نوافذها خوفا. رجمناهم بالحجارة. كما صادف أن مر جيب عسكرى فيه أربعة جنود هؤلاء أيضاً انتابهم الخوف فما كان منهم إلا أن حولوا اتجاه سيرهم إلى طريق ترابى فرعى. ولم يدخل إليهم سلاحهم الذى شهروه الإطمئنان. فأسرعوا باتجاه أحد الأودية. هذه الأحداث زادت معنوياتنا وواصلنا المسيرة حتى وصلنا إلى الجية حيث كانت قوة من «القوات اللبنانية» منتشرة لقطع الطريق.. وسيارة عسكرية فى وسطها. تقدم أحدهم وسأل: إلى أين؟؟ وجاء جواب النسوة: إلى مقر الحاكم العسكرى.

- لا يوجد حاكم عسكرى هنا.

- بلى يوجد مسؤول للإسرائيليين فى مركز الجية ونريد مقابلته من أجل إطلاق سراح شبابنا المعتقلين..

ثم جاء الرد طلقات نارية فى الهواء للإرهاب لكن الأهالى لم يخافوا بل

هجموا عليه، ومن يستطيع أن يوقف ثورة الغضب وانهالت عليهم الشتائم: أنتم لبنانيون وقفتم ضد وطنكم.. ساومتموهم على اعتقال أولادنا. بعض النسوة قطعن الطريق الرئيسى ما بين بيروت وصيدا اقتربت شاحنة إسرائيلية رجمنها بالحجارة وكان الرد الإسرائيلى بأن نزل أحد العناصر وبدأ يضرب النسوة.. فيما حضرت عدة سيارات للشرطة الكتائبية طوقت التظاهرة وأخذت تطلق النار إرهابا فتفرقت التظاهرة.. وعاد الأهالى باتجاه البلدة.

وتضيف عنبرة: عندما عدنا على الطريق نفسه كان الإسرائيليون قد سبقونا إلى البلدة طلبوا من الأهالى عبر الميكروفون النزول إلى الشارع لتنظيفه من المعوقات والحجارة التي وضعناها..

فى ساحة البلدة كان الأهالى ينتظرون رجوعنا. كنا نتحسب لردة الفعل لكننا وجدنا الجميع بانتظارنا وفى أيديهم زجاجات المياه والأباريق، وهم يهتفون بكلمات التشجيع.. والله يحميكم..»

كلمة السر

انتفاضة برجا كانت أولى الانتفاضات الشعبية فى مواجهة المحتلين يومها لم تنقل الصحف أى خبر عنها. فبيروت كانت محاصرة تقاوم. وكانت أوصال الوطن مقطعة بالاحتلال. ولكن كلمة سر انتشرت حيثما وصل العدو: المقاومة بعد ثلاثة أيام من عملية «التجميع» وجدت ثلاث جثث لجنود صهاينة.. مرمية ما بين إحراج البرجين والدية..

فى ٨ تموز بدأت الصحافة العالمية تشير إلى المأزق الإسرائيلى فى لبنان ونقلت وكالة «رويتر» البريطانية في تحليل للموقف ما يلى:

«بعد شهر من احتلال جنوب لبنان تجد القوات الإسرائيلية أن الخدمة كجيش احتلال،فى هذه المنطقة هو أمر مرهق بل إنه محطّم للأعصاب أحيانا.وأظهر حادث بسيط مدى السهولة التي يمكن أن يندلع فيها العنف ومدى التعقد الذى أصبحت عليه مسألة القيام بدور الشرطى فى لبنان».

وعندما كان الرقيب الإسرائيلى يقود شاحنة خفيفة دون أبواب أصيب بحجر بينما كانت حوالى ١٢ امرأة مسنة وولداً مراهقاً يرجمون السيارات الإسرائيلية من أمام إحدى محطات توزيع البترول.

وأوقف الرقيب الإسرائيلى وهو يرتجف غضباً شاحنته ونزل ليعترض لدى النساء الصائحات مطالباً بمعرفة سبب رجمه بالحجارة.

وكانت النسوة، وهن من بلدة برجا، تضعن شالات سوداء على رؤوسهن فى حال شديدة من الغضب لا تسمح لهن بأن يشرحن بشكل متناسق أن سبب تظاهرهن هو أن الإسرائيليين اعتقلوا أزواجهن للاشتباه بأنهم من فدائى منظمة التحرير الفلسطينية.

الصياح.. وتدخل «البوليس»

وتبادل الرقيب والنساء الصياح باللغتين العربية والعبرية، ولم يكن هناك

ما يشير إلى أن أى جانب يفهم الآخر.

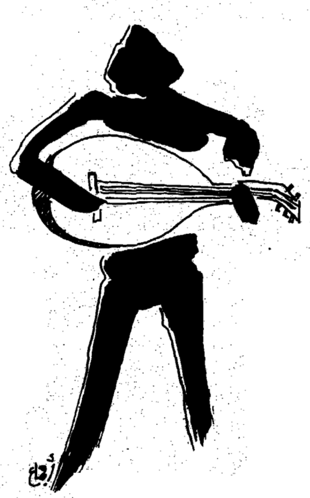
وبينما تجمع جمهور صغير دعا جنود إسرائيليون الرقيب الذى لم يكن يحمل سلاحاً إلى الصعود إلى شاحنته وترك الأمر للبوليس ليفرق التظاهرة.

وقال أحد الإسرائيليين «ليست مهمتنا معالجة ذلك».

وخلال دقائق وصلت ثلاث «منظمات» أخرى لتفريق التظاهرة، أى حوالى ستة من رجال الميليشيات الكتائبية وسيارة جيب ممتلئة بجنود من الجيش اللبناني يرتدون الخوذ وسيارة تقل اثنين من رجال البوليس المدنى.

وفجأة أصبح هناك عدد من رجال الأمن أكثر من عدد المتظاهرين. إلا أنه على الرغم من توقف الرجم فإن كتائبياً كان يحتمى وراء عمود الكهرباء وجد أنه من الضرورى اطلاق عدة عيارات نارية فى الهواء».

كانت تلك البداية والبلدة المناضلة واصلت تصديها للمحتلين.. أكثر من انتفاضة وعدد كبير من العمليات ضد موقع الجيش الإسرائيلى الموجود عند مدخل برجا.. الكثيرون من أبنائها اعتقلوا بعد ذلك فى حملات أخرى، لكن الأمل بالنصر كان يكبر ويكبر وكان النصر يقترب وتحرير الإقليم مرتين: مرة من الاحتلال ومرة من عملائه..



الديوان الصغير

أحمد الزّعتر



محمود درويش

ليدين من حجر وزعتر
هذا النشيد.. لأحمد المنسى بين فراشتين
مضت الغيوم وشردتنى
ورمت معاطفها الجبال وخبأتنى

نازلاً من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل البلاد وكانت السنة
انفصال البحر عن مدن الرماد وكنت وحدى
ثم وحدى..
آه يا وحدى؟ وأحمدْ
كان اغتراب البحر بين رصاصتين
مخيماً ينمو، وينجب زعتراً ومقاتلين
وساعداً يشتد فى النسيان
ذاكرةٌ تجئ من القطارت التى تمضى
وأرصفةً بلا مستقبلين وياسمين
كان اكتشاف الذات فى العربات

أو فى المشهد البحرى
فى ليل الزنازين الشقيقةِ
فى العلاقات السريعة
والسؤال عن الحقيقة
فى كل شىء كان أحمدُ يلتقى بنقيضه
عشرين عاماً كان يسألْ
عشرين عاماً كان يرحلْ
عشرين عاماً لم تلده أمه إلاّ دقائق فى إناء الموز
وانسحبتْ.
يريد هويةً فيصاب بالبركانِ،
سافرت الغيومُ وشردتنى
ورمتْ معاطفها الجبالُ وخبأتنى
أنا أحمد العربىُّ - قالَ
أنا الرصاصُ البرتقال الذكرياتُ
وجدتُ نفسى قرب نفسى
فابتعدتُ عن الندى والمشهد البحرىّ
تل الزعتر الخيمة
وأنا البلاد وقد أتتْ
وتقمصتنى
وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد
وجدتُ نفسى ملء نفسى..

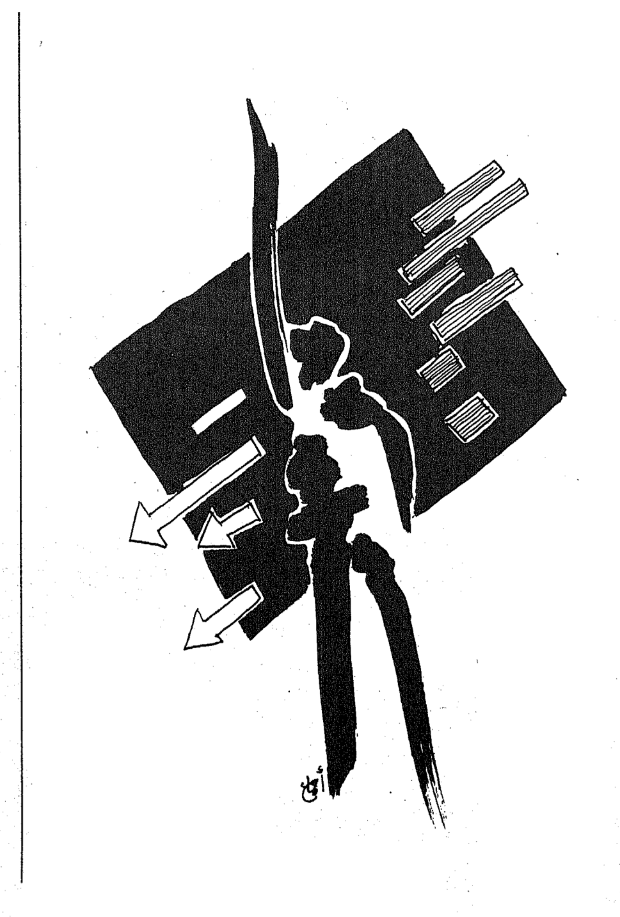
راح أحمدُ يلتقى بضلوعه ويديه
كان الخطوة / النجمة
ومن المحيط إلى الخليج، من الخليج إلى المحيط
كانوا يعدّون الرماح
وأحمد العربى يصعد كى يرى حيفا

ويقفزَ.
أحمد الآن الرهينه
تركتْ شوارعها المدينة
وأتتْ إليه
لتقتلهْ
ومن الخليج إلى المحيط، من المحيط إلى الخليج
كانوا يعدون الجنازة
وانتخاب المقصله

أنا أحمدُ العربىُّ - فليأت الحصار
جسدى هو الأسوار - فليأت الحصار
وأنا حدود النار - فليأت الحصار
وأنا أحاصركم
وصدرى بابُ كلّ الناس - فليأت الحصار

لم تأت أغنيتى لترسم أحمد الكحلىَّ فى الخندقْ
الذكرياتُ وراء ظهرى، وهو يوم الشمس والزنبق
يا أيها الولد الموزع بين نافذتين
لاتتبادلان رسائلى
قاومْ
إن التشابه للرمال.. وأنت للأزرقْ

وأعد أضلاعى فيهرب من يدى بردى
وتتركنى ضفاف النيل مبتعداً
وأبحث عن حدود أصابعى



فأرى العواصم كلها زبداً..

وأحمدُ يفرك الساعات فى الخندقْ
لم تأت أُغنيتى لترسم أحمد المحروق بالأزرق
هو أحمد الكونىُّ فى هذا الصفيح الضيّقِ
المتمزق الحالمْ
وهو الرصاص البرتقاليُّ.. البنفسجيةُ الرصاصيةْ
وهو اندلاعُ ظهيرة حاسمْ
فى يوم حريّةْ
يا أيها الولد المكرّس للندى
قاومْ!
يا أيها البلد ـ المسدَّس فى دمى
قاومْ!
الآن أكمل فيك أغنيتى
وأذهبْ فى حصاركْ
والآن أكمل فيك أسئلتى
وأولد من غبارك
فأذهب إلى قلبى تجد شعبى
شعوباً فى انفجارك

.. سائراً بين التفاصيل اتكأتُ على مياهٍ
فاكسرتُ
أكلّما نهدَتْ سفرجلةٌ نسيتُ حدود قلبى
والتجأتُ إلى حصار كى أحدّد قامتى
يا أحمد العربىُ؟
لم يكذب علىّ الحب. لكن كُلّما جاء المساء
امتصنّى جرس بعيد

والتجأتُ إلى نزيفى كى أحدّد صورتى
يا أحمد العربىّ.
لم أغسل دمى من خبز أعدائى
ولكن كُلّما مرَّت خطاى على طريق
فرَّت الطرقُ البعيدةُ والقريبةُ
كلّما آخيتُ عاصمة رمتنى بالحقيبة
فالتجأتُ إلى رصيف الحلم والأشعار
كم أمشى إلى حُلُمى فتسبقنى الخناجرُ
آه من حلمى ومن روما!
جميلٌ أنت فى المنفى
قتيلٌ أنت فى روما
وحيفا من هنا بدأتْ
وأحمد سُلّم الكرمل
وبسملة الندى والزعتر البلدى والمنزلْ

لا تسرقوه من السنونو
لا تأخذوه من الندى
كتبت مراثيها العيونُ
وتركتُ قلبى للصدى
لا تسرقوه من الأبدْ
وتبعثروه على الصليب
فهو الخريطةُ والجسد
وهو اشتعال العندليب

لا تأخذوه من الحَمَامْ
لا ترسلوهُ إلى الوظيفةْ

لا ترسموا دمه وسام
فهو البنفسج فى قذيفه

.. صاعداً نحو التئام الحلم
تتخذُ التفاصيل الرديئةُ شكل كُمثرى
وتنفصلُ البلادُ عن المكاتبِ
والخيولُ عن الحقائب
للحصى عَرَقٌ. أقبّل صمت هذا الملح
أعطى خطبة الليمون لليمون
أوقدُ شمعتى من جرحى المفتوح للأزهار
والسمك المجفّف
للحصى عَرَقٌ ومرآةٌ
وللحطّاب قلبُ يمامةٍ
أنساك أحياناً لينسانى رجالُ الأمنِ
يا امرأتى الجميلة تقطعين القلب والبَصَل الطرىّ
وتذهبين إلى البنفسج
فاذكرينى قبل أن أنسى يدىَّ

وصاعداً نحو التئام الحلم
تنكمش المقاعد تحت أشجارى وظلّك..
يختفى المتسلقون على جراحك كالذباب الموسمى
ويختفى المتفرجون على جراحك
فاذكرينى قبل أن أنسى يديَّ!
وللفراشات اجتهادى
والصخورُ رسائلى فى الأرض
لا طروادة بيتى



ولا مسّادةٌ وقتى
وأصعد من جفاف الخبز والماء المصادرِ
من حصان ضاع فى دربِ المطارِ
ومن هواء البحر أصعدُ
من شظايا أدْمَنَتْ جسدى
وأصعدُ من عيون القادمين إلى غروب السهلِ
أصعدُ من صناديق الخضارِ
وقوّة الأشياء أصعدُ
أنتمى لسمائى الأولى وللفقراء فى كل الأزقّة
ينشدون
صامدون
وصامدون
وصامدون

كان المخيّمُ جسم أحمد
كانت دمشقُ جفونَ أحمدْ
كان الحجاز ظلال أحمد
صار الحصارُ مرور أحمد فوق أفئدة الملايين الأسيرة
صار الحصار هجوم أحمد
والبحر طلقته الأخيرة!
يا خصر كل الريح
يا أسبوع سُكّرْ!
يا اسم العيون ويا رخُاميَّ الصدى
يا أحمد المولود من حجر وزعترْ
ستقول: لا
ستقول: لا
جلدى عباءةُ كل فلاح سيأتى من حقول التبغ

كى يلغى العواصم
وتقول: لا
جسدى بيان القادمين من الصناعات الخفيفةِ
والتردد.. والملاحم
نحو اقتحام المرحلة
وتقول: لا
ويدى تحياتُ الزهور وقنبلة
مرفوعة كالواجب اليوميِّ ضدَّ المرحلة
وتقول: لا
يا أيها الجسد المُضرج بالسفوحِ
وبالشموس المقبلهْ
وتقول: لا
يا أيها الجسد الذى يتزوج الأمواج
فوق المقصلةْ
وتقول: لا
وتقول : لا
وتقول: لا!

وتموت قرب دمى وتحيا فى الطحين
وتزور صمتك حين تطلبنا يداكَ
وحين تشعلنا اليراعهْ
مشت الخيول على العصافير الصغيرةِ
فابتكرت الياسمين
ليغيب وجهُ الموت عن كلماتنا
فاذهب بعيداً فى الغمام وفى الزراعة
لا وقتَ للمنفى وأغنيتى...
سيجرفُنا زحامُ الموت فاذهب فى الزحام

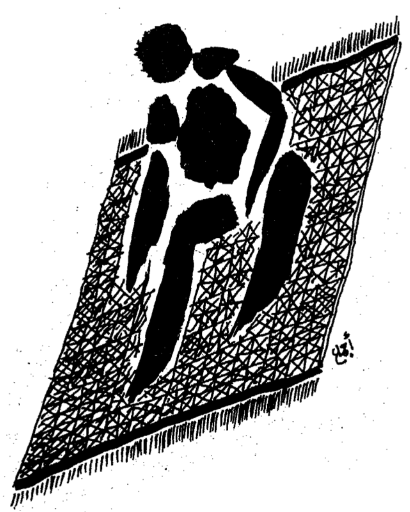
لنُصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين
واذهب إلى دمك المهيّأ لانتشارك
واذهب إلى دمي الموحّد فى حصارِكِ
لا وقتَ للمنفى..
وللصور الجميلة فوق جدران الشوارع والجنائز
والتمنى
كتبتْ مراثيها الطيورُ وشرَّدتنى
ورمتْ معاطفها الحقولُ وجمعتنى
فاذهبْ بعيدا فى دمى! واذهب بعيداً فى الطحين
لنُصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين
يا أحمدُ اليوميّ!
يا اسم الباحثين عن الندى وبساطة الأسماء
يا اسم البرتقاله
يا أحمد العادىّ!
كيف مَحوْتَ هذا الفارقَ اللفظى بين الصخر والتفّاح
بين البندقية والغزاله!
لا وقت للمنفى وأغنيتى..
سنذهب فى الحصار
حتى نهايات العواصم
فاذهبْ عميقاً فى دمى
اذهبْ براعمْ
واذهب عميقاً فى دمى
اذهبْ خواتم
واذهب عميقاً فى دمي
اذهب سلالم
يا أحمدُ العربىُّ.. قاومْ!
لا وقت للمنفى وأغنيتى..
سنذهب فى الحصار

حتى رصيف الخبز والأمواجِ
تلك مساحتى ومساحة الوطن ـ الملازِمْ
موت أمام الحُلْمِ
أو حلم يموتُ على الشعار
فاذهب عميقاً فى دمى واذهب عميقاً فى الطحين
لنُصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين

.. ولَهُ انحناءات الخريف
لَهُ وصايا البرتقال
لَهُ القصائد فى النزيف
لَهُ تجاعيدُ الجبال
لَهُ الهتافُ
لَهُ الزفاف
لَهُ المجلاّتُ المُلونة
المراثى المطمئنةُ
ملصقات الحائط
العلمُ
التقدمُ
فرقةُ الإنشاد
مرسوم الحداد
وكل شىء كل شىء كل شىء
حين يعلن وجهه للذاهبين إلى ملامح وجههِ
يا أحمد المجهول!
كيف سكنتنا عشرين عاماً واختفيت
وظلّ وجهك غامضاً مثل الظهيرة
يا أحمد السرىّ مثل النار والغابات
أشهرْ وجهك الشعبىّ فينا
واقرأ وصيّتك الأخيرة؟

يا أيها المتفرجون! تناثروا في الصمت
وابتعدوا قليلاً عنه كي تجدوهُ فيكم
حنطة ويدين عاريتين
وابتعدوا قليلاً عنه كي يتلو وصيتهُ
على الموتى إذا ماتوا
وكي يرمي ملامحه
على الأحياء إن عاشوا!

أخي أحمد!
وأنت العبدُ والمعبود والمعبد
متى تشهدْ
متى تشهدْ
متى تشهدْ؟



نقد

تطور تجربة محمود درويش الشعرية:
أحن إلى خبز أمّى

د. محمد عبد المطلب

(١)

إن الخطاب الشعرى الحاضر يثير كثيرا من الجدل حول بنيته الشكلية والمضمونية، ويصل هذا الجدل إلى تناول انتمائه النوعى، لكن أكثر ما يلفتنا فى كل ذلك هو طبيعة الإنتاج الشعرى، وهل هو ابن شرعى للتجربة بالمفهوم الذى جاءت به الرومانسية، أم أن تحولات الشعرية قد نفرت من هذا المفهوم؟ وما هو البديل الذى يمكن أن يؤدى مهمة التجربة فى تحديد مصدر الإنتاج؟

وهذه التحولات تحتاج فى رصدها إلى طاقة نقدية تتسلط عليها بوصفها منطقة اختبار للكشف عن التوافق والتخالف بين مفهوم التجربة والإجراء التطبيقى، ولاشك أن الشاعر الكبير محمود درويش يمثل - من وجهة نظرنا - منطقة صالحة لإجراء هذا الاختبار، بوصفه واحدا من ألمع الشعراء الذين حضروا فى الواقع الإبداعى منذ بداية الستينيات حتى يومنا هذا. وكانت شعريته عملية خلق دائمة، تجمع بين الثبات والتحرك على صعيد واحد، ثبات البصمة التعبيرية، والتحرك فى دوائر ظلت تتسع لتستوعب العالم وتعيد صياغته فى إطار من الاحتمالات التى تجعل شعريته أفقا مفتوحا يحتاج فى مواجهته والتواصل معه إلى مخيلة، خلاقة قادرة على إنشاء واقع مواز لهذا الأفق حتى تكتمل عملية التواصل والمشاركة الإبداعية، أو على نحو آخر: يتحول المتلقى إلى مبدع مشارك للمبدع الأول، وأعتقد أن هذا الإدراك هو ما قصده قدامة بن جعفر عندما قال: «المحسن من الشعراء هو الذى يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذى وجد حاضر، أو دائر، أنه يجد، أو قد وجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر»(١).

وخطاب درويش الشعرى يأخذ صلاحية إضافية من كونه خطابا متجددا، وكما يقول الشاعر نفسه: إنه كان - دائماً يتحاشى الوقوع فى أسر الخطوة الأولى، والتمرد على الأشكال القديمة، بالسعى للتجديد المستمر، وتغيير الوجود المتآكل للذات، وتعميق جوهرها الباقي، والخروج من شكل إلى آخر، وليس ذلك عملية تقطع الصلة بين الآنى والسابق، بل هى عملية هدم وترميم، تحافظ على قاعدة الهوية الفنية، وتنمو فى طريق النضج والاكتمال(٢).

وإن مثل هذا الوعى الشعرى يتنافى مع التجربة، لأن التجديد المستمر، يعنى - أيضاً - التأجيل المستمر، وهو ما يعنى أن الخطاب الشعرى لمحمود درويش قد استحال إلى سؤال ممتد، أو أسئلة ممتدة، ومن ثم يكون تعدد التلقى موازيا لتعدد احتمالات الناتج الدلالي، أو بمعنى آخر: إن كل قراءة لنص من نصوص هذا الشاعر تطرح ناتجاً مخالفا للقراءة الأخرى، أو - على الأقل - تطرح تعديلا، أو إضافة للمعنى الناتج من القراءة الأولى، ومن هنا يصبح من المحال الادعاء ببلوغ المعانى النهائية لشعرية درويش، وكيف يمكن أن يكون هذا الادعاء صحيحا، ونحن نلحظ أن الأداة الرئيسية للتعامل مع هذه الشعرية هى (التأويل)، نتيجة لامتلائها بالرموز والإسقاطات والاستدعاءات، والتأويل غير قطعى فى مستخلصاته الدلالية، لأنه رهن بما يتلوه من تأويلات قد توثقه وقد تزيفه، أى أن الشعرية تعيش حالة انتظار دائمة لانعكاس المستوى الذهنى العميق على سطح الصياغة، وهذا المستوى العميق لا يكاد يعترف بمنطق الوعى أو المعقولية، وإنما منطقه الوحيد (اللا وعى)، نلاحظ كل هذا أو بعضه فى مثل قول درويش فى (كأنى أحبك):

لماذا نحاول هذا السفر
وقد جردتنى من البحر عيناك
واشتعل الرمل فينا
لماذا نحاول؟
والكلمات التى لم نقلها
تشردنا
وكل البلاد مرايا
وكل المرايا حجر
لماذا نحاول هذا السفر(٣)؟

فالدفقة تبدأ بطرح تساؤل تستعيده فى نهايتها، ثم تعمل على تعميقه فى السطر الرابع، وما بين السؤالين داخل فى نطاق فاعليتهما الدلالية، وهذا التساؤل المزدوج لا تحضر له إجابة من نوع ما، أو لنقل إنه لا يحتاج إلى إجابة، لأن السؤال أصبح هو الجواب، (فالسفر) بكل مردوده الإشارى والرمزى أصبح حقيقة وجود الذات سواء انفردت بنفسها أم التحمت بموضوعها، لكنها فاقدة لمجموع أدواته ووسائله، مما يجعل سفراً داخليا خالصا، وهذا الفقد قد دفع

الشعرية إلى الوقوع بين مخافتين:

البحر والرمل، كلاهما يأتي مجاوزا لوضعيته، مشحوناً بأبعاد نفسية حادة التقابل، حيث تحضر ثنائيات (الخصب والجدب) (الوصول والضياع) (الأمن والخطر) (الحضارة والتخلف) وهو حضور يتطلبه النظر التأويلي فى ثنائية (البحر ـ الرمل).

بل إن الدفقة توغل فى احتياجاتها التأويلية عندما تفجر فاعليتها الإنتاجية مما لا يقال، ـ فى السطر الخامس ـ وكأنها تعتمد ـ فى خفاء ـ ما قاله النفرى عن أن التعرف بالعبارة توطئه للتعرف بلا عبارة (٤).

إن إمكانية المعرفة بلا عبارة تحمل إمكانية رؤية العالم فى ثنائيته بين الحقيقة والوهم، (البلاد ـ المرايا)، وإن كان الوهم ذاته يعود إلى الموت والتحجر. فعند النفرى أن ما لا ينقال هو أداة الرؤية الصحيحة، أو الإدارك الباطنى الذى يزيف كثيرا من المدركات الخارجية(٥).

فالدفقة تعتمد (التأجيل) الإنتاجى بداية ونهاية، سواء على مستوى اختياراتها الإفرادية بأبعادها الرمزية، أو على مستوى اختياراتها التركيبية التى تعتمد (الاستفهام) ركيزتها الأساسية. والاستفهام ـ بطبعه ـ لا يعرف الإجابات، وإنما ينتظرها، وهى ـ غالبا ـ لا تحضر فى الخطاب الشعرى.

(٢)

من الواضح أن شعرية درويش لاتتقبل التعامل مع مصطلح التجربة إلا فى بداياتها الأولى، ذلك أن الرومانسية تدعى لنفسها الإخلاص المطلق للداخل النفسي، وهو ادعاء لا يقبله مفهوم التجربة ذاته، بل إن هذا المفهوم يكاد يهتز فى بعض ركائزه، من حيث كانت التجربة انفعالا بموقف محدد، انفعالا عميقا ينعكس في بناء صياغي يوافقه تمام الموافقة.

وفى رأينا أن هذا المفهوم ـ وعلى هذا النحو ـ يعتمد مواجهة الخارج بالدرجة الأولى، هذا الخارج القائم في: حادث يعينه،، مناسبة بعينة، ذكرى خاصة أو عامة، رؤية مباشرة أو غير مباشرة ، ودون هذه المواجهة لا يتحقق للشاعر مصدر إنتاج يستمد منه معالم شعريته، سواء أكان الخارج ماديا أم معنويا، ذاتيا أم عاما، مباشراً أم غير مباشر، المهم أن هذا الخارج له حضوره اللازم.

ولا تكتفى التجربة بهذا الحضور الخارجي، بل إنها تحتاج إلى ثلاثة مراكز إنتاجية تعمل معا.

المركز الأول: منطقة الخارج التى أشرنا إليها، بكل مكوناتها الواقعية أو غير الواقعية.

المركز الثانى: منطقة الداخل، وهى تمثل منطقة جذب للمركز الأول، حيث يتشكل منهما معا نوع من التفاعل النفسى والذهنى، وهو تفاعل غير متوازن، تكون الغلبة فيه للمنطقة الداخلية التى تعيد تشكيل الخارجى ليتوافق معها.

المركز الثالث: يتمثل فى ارتداد المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج مرة أخرى فى بناء صياغى له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة.

والملاحظ أن رصد هذه المراكز الثلاثة يشير إلى انتماء التجربة يكون - غالبا - للخارج، لأنه يحوز مركزين من المراكز الثلاثة، بينما يحوز الداخل مركزا واحدا، صحيح أن هذا المركز بالغ التأثير فى تشكيل المركزين السابقين، لكن هذا لا يلغى غلبه الخارج على نحو من الأنحاء.

وقريبا من هذا الوعى بالتجربة كمصدر لإنتاج الشعرية، يقول محمود درويش فى بعض رسائله إلى رفيق الإبداع سميح القاسم، إن الشعر فى احتياج دائم إلى ما هو خارج عن هويته ولذلك يصبح فى وسع ورقه مريضة تسقط من شجرة، أن تحرك الإيقاع الساكن، ويصير فى وسع فتاة مجهولة تنتظر سيارة الباص وتقضم ساندوتشها أن تفتح باب القصيدة على مصراعيه، وقد راقب درويش نفسه مرارا فلاحظ أنه لا يكتب إلا تحت تأثير درجة عالية من التوتر، حيث ترتفع شحنات الحساسية إلى مستوى يقارب الانفجار يجنح إلى الداخل، والداخل يجنح نحو الخارج، وعلى سياج التقائها تنمو وردة السياج الشعرية، فيكونان مجازا ليرقص الشعر رقصته(٦).

وهذا الإدارك النظرى يمكن متابعته تطبيقاً فى قصيدة من بدايات قصائد محمود درويش (عن إنسان):

وضعوا على فمه السلاسل
ربطوا يديه بصخرة الموتى،
وقالوا: أنت قاتل!

أخذوا طعامه، والملابس، والبيارق
ورموه فى زنزانة الموتى،
وقالوا: أنت سارق

طردوه من كل الموانئ
أخذوا حبيبته الصغيرة،
ثم قالوا: أنت لا جئ؟

يا دامى العينين، والكفين!
إن الليل زائل
لا غرفة التوقيف باقية
ولا زرد السلاسل!
نيرون مات، ولم تمت روما..
بعينيها تقاتل

وحبوب سنبلة تموت

ستملأ الوادى سنابل..!(٧)

يعمل هذا النص على إنتاج شعريته خلال رؤية تتسلط على واقع خارجي، وهو واقع ظل مصاحبا محمود درويش فى مسيرته الحياتية والإبداعية، بوصفه أحد أفراد هذا الواقع فى جملته وتفصيله، على معنى أن التجربة هنا تجمع الخصوصية والعمومية على صعيد واحد، وهذا الجمع أتاح لها أن تتابع الممارسات التدميرية التى كانت ومازالت مسلطة على الشعب الفلسطينى، وقد مثلت هذه الممارسات المثير الدائم والمباشر لمنطقة انفجار المعنى وحركته من الخارج التنفيذى بكل قبحه، إلى الداخل النفسى لمبدع بعينه، هذا الداخل الذى يتوزعه كم رهيب من الإحساس بالظلم والقهر، والثورة والغضب الذى يئول إلى نوع من الأمل فى الخلاص.

ومن تمام امتزاج الخارج بالداخل - يأتى الارتداد للخارج مرة أخرى فى بناء صياغى يمتلئ بطاقة دلالية تعتمد المفارقة التصادمية، حيث يطرح النص الإنسان الفلسطينى الذى تحاصره القيود القاتلة، ثم يعامل على أنه القاتل، تزييفا لحقيقة وجوده النضالى، ثم تتدخل المفارقة الثانية فى حرمانه من حقوق الحياة، بل من حقوق البشرية من مأكل وملبس ووطن، ثم تزييف حقيقة وجوده (من مسلوب إلى سالب) ثم تتدخل المفارقة الثالثة بوصفها ذروة المأساوية، لأنها تحول صاحب الوطن إلى مجرد لاجئ.

ويتحول مسار المفارقات - داخل التجربة - إلى دخول منطقة (الموت)، وهى المنطقة الأثيرة عند درويش بوصفها أداة الخلاص الوحيدة.

وبفاعلية هذا المصدر الإنتاجى (التجربة) تنحاز الصياغة إلى اختيار دوالها التى تؤكد هذه المفارقة بثنائيتها الحادة، حيث تردد دوال (السلاسل - الصخرة - الموت)، لتصدم بتهمة لا تسلتزمها وهى (القتل) - فى الدفقة الأولى - ثم تردد دوال (الطعام - الملبس - البيارق - الزنزانة - الموت) لتصطدم بتهمة لا تستلزمها أيضاً هى (السرقة) - فى الدفقة الثانية، ثم يتردد دالا (الطرد والأخذ) ليصطدما بوصف (لاجئ) فى الدفقة الثالثة.

ثم تتحول الصياغة من بنائها الإخبارى الذى يرصد واقعاً قائماً - وإن كان مرفوضاً - إلى بناء إنشائى تفجره أداة النداء التى تعمل على إيقاظ الآلام الممتدة واستحضارها إلى البناء التعبيرى تمهيداً لبنية (السلب) التى تعمل على توقيف كل هذه المفارقة التدميرية، تبشيراً بالخلاص، ويأتى هذا السلب بدلالته أحيانا، كما فى اسم الفاعل (زائل) وكما فى فاعلية (الموت) التى تنفى الوجود. ويأتى بأداته أحيانا (لا - لا - لم) وهذا السلب يتسلط على الواقع الفلسطينى الحاضر ليفتح آفاق الخلاص خلال معادل إحيائى (ستملأ الوادى سنابل).

ولا شك أن مثل هذه المتابعة التحليلية توثق انتماء النص إلى (التجربة)

بمفهومها الرومانسى الخالص.

ولعل إحساس الرومانسيين ـ عموما ـ بهذا الحضور المزدوج للخارج فى مفهوم التجربة، قد دفعهم إلى محاولة التغلب عليه باعتماد بعض المبادئ التى تحاول تغليب الداخل على الخارج، وغياب هذه المبادئ لا يضعف من طبيعة التجربة فحسب، بل إنه يكاد يلغيها.

وأولها: دقة الملاحظة، ولا شك أن هذا المبدأ أو الشرط، يتوافق إلى حد كبير مع مدلول (التجربة) معجمياً، لأن هذا المدلول يؤكد قيامها على (الاختبار التكرارى) لكن التكرارية وحدها لا تكفى لإنتاج شعرية من نوع ما، بل لابد أن يصحبها نوع من التأمل العميق الذى له قدرة استيعاب الكلى والجزئى على صعيد واحد.

نلاحظ مثل ذلك فى قول محمود درويش (لاتتركينى):

وطنى جبينك فاسمعينى
لا تتركينى
خلف السياج
كعشبة.. برية
كيمامة مهجورة
لا تتركينى
قمرا تعيساً
كوكبا متسولا بين الغصون
لا تتركينى
حراً بحزنى
واحبسينى
بيد تصب الشمس
فوق كوى سجونى
وتعودى أن تحرقينى
إن كنت لى
شغفا بأحجارى بزيتونى
بشباكى.. بطينى!
وطنى جبينك، فاسمعينى
لا تتركينى(٨)

والتجربة فى هذا النص تعتمد عمق الملاحظة التى توحد بين الكلى والجزئى، توحد بين الوطن والمحبوبة، ثم يمتد التوحد ليستوعب الذات المتكلمة بوصفها مفردة تنتمى إلى كل طرف من الطرفين السابقين على حدة ، وإليهما مجتمعين.

ولا يعوق هذا التوحد إمكانية أن تطل الذات على داخلها لترصد تحولاته

حالة انفصالها عن طرفيها السابقين، حيث يأتى التحول إلى الجفاف والعقم (عشبة برية) أحيانا، وإلى الاغتراب والضياع (يمامة مهجورة) أحيانا، وإلى التعاسة والاحتياج (قمراً تعيساً متسولا) أحيانا.

إن معنى هذه التحولات يعنى أن انفصالها عن موضوعها الثنائى (الوطن - المحبوبة) يمكن أن يمنحها نوعا من الحرية الخادعة، لأنها حرية الاغتراب والضياع التى تسعى للخلاص منها بالدخول فى دائرة القيود الاختيارية التى تعيد التوحد إلى حالته الأولى: (الوطن - المعشوقة - العاشق).

ويلاحظ أن هذا التوحد بين الكلى والجزئى قد استمد عمقه من مجموع الملاحظات التى ترصد مجموعة التحولات المحتملة، ويعيد انتاجها فى تكوينات صياغية موظفة كمعادل للدلالة المستهدفة، وهذا المعادل يغوص فى الواقع الأرضى النباتى والجمادى، ويعلو إلى الواقع السماوى ليضم القمر والشمس، أى أن المعادل ثنائى بطبعه يجمع بين الأعلى والأسفل، وبين الكبير والصغير، وبين التكوينى والتدميرى.

إن عمق الملاحظات ودقتها يعتمد الوعى الداخلى بالوجود الخارجى نتيجة لتكرارية معايشته فى حقيقته المباشرة أولا، ثم حقيقته الرامزة ثانيا، وهو ما يؤكد خصوبة التجربة من ناحية وانتماءها الغالب للداخل من ناحية أخرى.

ثانى هذه المبادئ: الصدق الوجدانى، وإذا كان المبدأ الأول يعود - فى مجمله - إلى الخارج، فإن المبدأ الثانى يرتد إلى الداخل ارتدادا كاملا، أى أنه يقيم توازنا مع المبدأ الأول، ولا يقصد الرومانسيون بالصدق هنا المطابقة الكلاسيكية، وإنما يقصدون الصدق مع النفس فى الانفعال بواردات الخارج، وإعادة تشكيلها وفق احتياجات الداخل.

وفى رأينا أن مقولة (الصدق الوجدانى) مقولة بلا مضمون حقيقى، وإنما هى واحدة من تهويمات الرومانسيين التى ظلت مسيطرة على كثير من توجهات النقد حتى مع بداية الحداثة، بل إن أدونيس كثيرا ما كان يردد القول بإن التجربة لابد أن تنطلق من مناخ انفعالى، وليس من موقف عقلى أو فكرى واضح وجاهز(٩).

ونحن ندرك أهمية ملاحظته عن المواقف الجاهزة ومنافاتهاالشعرية الحقة، لكن المهم أن العناية بعملية الانفعال الموازية لصدق الوجدان، ظلت حاضرة فى وعى الإبداع والنقد على سواء.

اللافت أن هذا الانفعال وتدخله فى إنتاج الشعرية، تمتد جذوره إلى عمق الموروث النقدي، فحازم القرطاجنى يقول: «يجب على من أراد جودة التصرف فى المعانى، وحسن المذهب فى اجتلابها، والحذق بتأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أن للشعراء أغراضا أول، هى الباعثة على قول الشعر، وهى أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس»(١٠).

ولا شك أن مبدأ (الصدق الوجدانى) كان وراء مقولة الرومانسيين عن

(تكوين الصورة النفسية) لما يفكر فيه الشاعر، على معنى أن التجربة تكون بمثابة إفضاء نفسى، على نحو ما نلاحظ فى قصيدة محمود درويش (إلى أمى):

أحن إلى خبز أمى
وقهوة أمى
ولمسة أمى
وتكبر فى الطفولة
يوما على صدر يوم
وأعشق عمرى لأنى
إذا مت:
أخجل من دمع أمى!(١١)

إن هذه الدفقة تمثل عملية إفضاء لمجموعة من التفاعلات الداخلية التى تستمد طاقتها من الحضور الخارجى (للأم)، وبين الداخل والخارج تأتى مجموعة تصادمات بين حضور الأم الأولى، وهو حضور مستمر، وحضور الذات التالى، وهو حضور متوقف، أومحتمل التوقف، وبين الحضورين ينشطر الزمن، فمع الذات ينشطر إلى زمن الطفولة، زمن الاحتياج المادى والمعنوى، وزمن النضج، زمن الاحتياج المعنوى، ثم ينشطر مرة أخرى، إلى زمن الوجود الحياتى الفعلى، وزمن الغياب التقديرى بالموت، وهو ما يؤدى إلى انشطار زمن الأم - أيضاً - إلى زمن الحياة، وزمن الموت التقديرى للذات.

وطبيعة الإفضاء قد انعكست على الأبنية الصياغية، حيث اتكأت الدفقة على بنية التكرار التى تسلطت على الدال المركزى (الأم) فرددته أربع مرات فى مساحة محدودة، وهو ترديد يعمل على مستويين على صعيد واحد، مستوى التقرير الذى يؤكد حضور الأم وفاعليتها فى وجود الذات نفسها، ثم مستوى التأسيس الذى يجعل هذا الحضور متعدد الأثر فى حياة الذات أو فى غيابها عن الحياة.

وبرغم أن دال (الأم) يأخذ فى تردده وظيفة ثابتة هى (المضاف إليه)، فإنه يكاد يتخلص من هذه الوظيفة سياقيا ليأخذ وظيفة (الفاعلية)، فاعلية إنتاج مادة التكوين (الخبز) ومادة التكوين النفسى (القهوة)، وماذا التكوين الروحى والعاطفى (اللمس)، ثم مادة الملازمة لرد الفعل عموما (الدمع)، ومجموعة هذه النواتج تسعى إليها الذات، ما عدا الناتج الأخير، فهو ناتج مرفوض، وليس الرفض خوفا من تحققه فى ذاته، وإنما لما يترتب عليه من ألم وحزن لمصدر الراحة الأبدية (الأم)، ولذا جاء فعل (الحنين) مسلطا على (الخبز - القهوة - اللمس)، بينما ارتبط حضور الدمع بفعل (الخجل)، وهو فعل لن يمنع الدمع، وإنما يسمح بالتحقق فى إطار محاذير بعينها تنعكس على الأم.

إن الدفقة على هذا النحو تكاد تكون (صورة) تعكس عمقا نفسيا يمتلئ بالحنان والحب والخوف على صعيد واحد، مع ملاحظة التطابق الكامل بين الداخل

والخارج.

ثالث المبادئ التى وضعها الرومانسيون لاكتمال التجربة: توجهها إلى الجانب المثالى لا العملى، ولا شك أن هذا المبدأ يقود التجربة إلى منطقة التجريد التى ترتفع إلى عالم المثال، حتى ولو كانت مسلطة على واقع مادي،

وفى رأينا أن هذا التوجه يجعل من التجربة نوعا من الغيبوبة التى تسمح للداخل بالتدفق دون ضوابط واعية، كما يحول (دقة الملاحظة) إلى طاقة تخيلية غير منضبطة.

ويستكمل الرومانسيون حقيقة التجربة بالاتكاء علّى ثلاثة أركان: الفكر - العاطفة - الخيال. ومن الواضح أن هذا الاتكاء لا يتوافق مع مفهوم التجربة على النحو الذى حددوه، حيث لاحظنا اعتماد هذا المفهوم على الخارج بالدرجة الأولي، بينما هذه الأركان الثلاثة تنتمى للداخل انتماء مطلقا، ولا قدرة لها على الخروج التنفيذى إلا بالعودة للخارج وملاحظته، ثم التأمل فيه، وحتى مع هذه العودة، فإن هذه الثلاثية تعمل تلقائيا على تمزيق النص وبعثرة محتوياته. فلو حاولنا استقبال قطاع من قصيدة محمود درويش (أجمل حب) يقول فيها:

كما ينبت العشب بين مفاصل صخرة
وجدنا غريبين يوما
وكانت سماء الربيع تؤلف نجما.. ونجماً
وكنت أؤلف فقرة حب..
لعينيك .. غنيتها!
أتعلم عيناك أنى انتظرت طويلا
كما انتظر الصيف طائر
ونمت .. كنوم المهاجر
فعين تنام ، لتصحو عين.. طويلا
وتبكى على أختها
حبيبان نحن، إلى أن ينام القمر
ونعلم أن العناق، وأن القبل
طعام ليالى الغزل(١٢)

لو حاولنا الاستقبال فى إطار مفهوم التجربة كما عرضناه، لاستحال النص إلى شتات مبعثرة، يبدأ بتناول الفكرة التى تعتمد فى تكوينها على اختيار مجموعة من المعادلات الموضوعية لعلاقة تجمع طرفين متباعدين ومتقاربين على صعيد واحد، وهذه العلاقة الضدية تعتمد عدة خطوط دلالية أفقية ورأسية:

فهناك خط العشب الثابت بين مفاصل صخرة، ويوازيه خط الحب الذى يجمع بين غريبين وخط السماء التى توحد بين نجمين ويوازيه خط الذات التى تبدع (فقرة حب)، ثم خط الطائر الذى ينتظر فصل الصيف ليبدأ رحلته الحياتية، ويوازيه خط الذات التى تعيش زمن الانتظار، لأن تحل فى زمن الهجرة، زمن

الانشطار والتمزق، ثم تنتهى الخطوط بخط اللقاء الجسدى والمعنوى بين الذات العاشقة والموضوع المعشوق.

فإذا تركنا الفكرة إلى العاطفة لاحظنا أن الدفقة مشحونة بكم هائل من المشاعر المتقابلة التى تجمع بين الشوق والخوف، السعادة والألم، التوحد والتمزق.

فإذا تابعنا انعكاس العاطفة على الصياغة للاحظنا وقوع الاختيارات على مفردات من حقل الشوق واللهفة والتوحد: (وجدنا ـ تؤلف ـ أؤلف ـ حب ـ غنيتها ـ عيناك ـ حبيبان ـ العناق ـ القبل ـ الغزل).

كما لاحظنا وقوعها على مفردات من حقل الخوف والتمزق: (مفاصل ـ غريبين ـ انتظار ـ المهاجر ـ تبكى).

وانتقالنا إلى الركيزة الثالثة (الخيال) يقتضى متابعة الدفقة فى نحرافاتها المجازية وغير المجازية، وذلك أمر يطول، ولذا نكتفى برصد الصور الرئيسية التى صنعتها القدرة التخيلية، وأهم هذه الصور، الأبنية التشبيهية المعكوسة التى تدفع بالمشبه به ليتصدر البنية كما فى تشبيه (الغريبين) (بالعشب بين مفاصل صخرة)، وتشبيه (تأليف فقرة الحب) (بتأليف السماء بين نجمين)، وهذا التشبيه يتحول إلى بناء استعارى عندما تتوجه (فقرة الحب) فى شكل أغنية إلى (عينى المحبوبة).

وتستمر الأبنية منتجة متكآت للخيال فى مجموع الدفقة على نحو منفصل تماما عما سبقه من أفكار ومشاعر.

إن متابعة الدفقة على هذا النحو الثلاثى يكاد يحولها إلى كائن ممزق بعيد تماما عن شعرية درويش التى تتعامل مع اللغة ككل واحد، وتتحرك فى أبنيتها طولا وعرضا وعمقا، وتعلو بها إلى آفاق التجريد، وتنزل بها إلى مساحات التجسيد، وتشكل من كل ذلك شعرية من طراز خاص.

إن مثل هذه المواجهة مع الدفقة يقتل شعريتها التى تتفجر من كل دال، ومن كل تركيب، ثم تتفجر منها على مستوى البناء الكلى، ويطول بنا الأمر لو رحنا نطرح تحليلا يكافئ شعريتها.

ولهذا كله لم يعد مفهوم التجربة الذى شاع استخدامه فى بداية الخمسينيات قادراً على مواجهة نص الحداثة عموما، ونص درويش على وجه الخصوص، لأن هذا النص دخل مناطق تحولية تنفر تماما من هذا الخليط الذى يتصادم أحيانا، ويتوافق أحيانا أخرى. وإن كان ذلك لا ينفى أن بداية درويش الشعرية كانت رومانسية يمكن أن تتقبل مفهوم التجربة فى شىء من الحذر.

وإذا كانت التجربة غير قادرة على يمواجهة شعرية درويش بعد اكتمال نضجه، بل تجاوزه مرحلة النضج ذاتها، فإن ذلك يعنى ـ من ناحية أخرى ـ أن شعريته لم تعد قادرة على التعامل مع هذه التجربة كمصدر إنتاج، لقصورها

الشديد عن بلوغ مناطق الوعى والإدراك، وإذا بلغتها، فإنها تحولها إلى كم من الانطباعية المفرطة، ومن ثم فإننا نطرح بعض البدائل التى تصلح ـ من وجهة نظرنا ـ للتعامل مع شعرية الحداثة عموما، وشعرية محمود درويش خصوصا فى منجزاته الإبداعية المتأخرة.

(٣)

البديل الأول الذى نقدمه، مصطلح (الموقف)، ونقول إنه مصطلح، لأنه كذلك عند العرفانيين، حتى إن النفرى اختار لتجلياته الصوفية مؤشراً إعلاميا بالغ الدلالية هو: (المواقف)، لأنه أدرك حقيقة الوجود فى كونه (موقفا)، يقول فى (موقف وراء المواقف): «أوقفنى وراء المواقف وقال لى: الكون موقف. وقال لى:كل جزئية من الكون موقف»(١٣) فإذا ذهبنا نستحضر المردود الوضعى للمصطلح، فإننا سوف نواجه بمعطيات دلالية تؤكد صلاحيته للتعامل مع شعرية الحداثة، وفى مقدمتها شعرية محمود درويش، ذلك أن دال (الموقف) يستدعى (الوسط) أو (المنتصف)، والوسطية كموقع مكانى تسمح برؤية تكاملية تتمكن من إدراك (وجهى العملة) فى أن واحد، أو بمعنى آخر، فإن رؤية أحد الوجهين لا تمنع من رؤية الوجه الآخر كما هو المألوف فى الرؤية التى تفقد الوسطية وتنحاز إلى أحد الجانبين، فالرؤية الوسطية رؤية شمولية للواقع بكل خفاياه أو نتوءاته.

وتزداد فاعلية المصطلح الإنتاجية إذا لاحظنا أن ابن منظور يقول عنه: إنه «مكان الوقوف حيث كان ـ أى الوقوف ـ لاحيث كنت»، وهو ما يجعل هذه الرؤية تنفيذية وتقديرية على صعيد واحد، كما يتيح للواقف إمكانية الرؤية دون نظر إلى منطقة بعينها لأن كان مكان صالح للوقوف مادام محافظا على الوسطية المادية أو المعنوية.

ومن ناحية أخرى: فإن المردود الوضعى يؤكد حيادية المصطلح بين الداخل والخارج، أى رؤية الخارج ساعة رؤية الداخل، ورؤية الداخل لحظة رؤية الخارج على صعيد الوعى الشعرى، فضلا عن شمولية الإدراك.

ويكتسب المصطلح شرعية إضافية عندما يضم حقله الدلالى معنى (المعاينة) التى تحتوى فى أصل مادتها اللغوية على (المعاناة)، يقول الكتاب الكريم «ولو ترى إذ وقفوا على النار» (الأنعام ٢٧) (أى عاينوها لإدراك حقيقتها المؤلفة)(١٤)

إن مردود المصطلح بكل عمقه يختصر الثلاثية التى لاحظناها فى مصطلح التجربة، إلى ثنائية تجمع الداخل والخارج دون انفصال.

يقول محمود درويش فى المزمور التاسع من مزاميره فى ديوان (أحبك أو لا أحبك)

أيتها الوردة الواقفة خارج الزمن والحواس
ياقبلة فى مناديل الرياح..

فاجئينى بحلم واحد
يرتد عنك جنونى!
لقد ابتعدت عنك
لاقترب منك
فوجدت الزمن
واقتربت منك
لأبتعد عنك
فوجدت الحواس
بين الابتعاد والاقتراب
حجر فى حجم الحلم
لا يقترب
ولا يبتعد
وأنت بلادى
وأنا لست حجرا
ولهذا لا أحاذى السماء
ولا أوازى الأرض
وأبقى غريبا..(١٥)

إن إنتاج المعنى فى هذا المزمور يحتاج إلى دخول منطقة (الموقف) بكل تجلياتها التى يلحتم فيها الداخل بالخارج تلاحما يكاد يوحد بينهما، وقد حدد هذا التوحد التقديرى دائرة (الوقوف) تحديدا محايدا تعاين فيه الذات الخارج والداخل فى لحظة إدراكية مبهرة، حيث أمكنها معاينة الوجود (في غير الوجود) (خارج الزمن وخارج الحواس)، وهذا الإمكان قد وظف أبنية لغوية تعتمد التقابل التداخلى بين (الاقتراب والابتعاد)، والوقوف فى هذه (البنية) هو الذى أكد المعاينة الإدراكية خارج الوجود أولا ثم داخل الوجود ثانياً.

ووصول الشعرية إلى هذا الإدراك (المزدوج الموحد) أتاح لها أن تحدد المرئى فى مستوياته المتعددة، من حيث هو رمز إحيائى (الوردة)، ومن حيث صورته المباشرة (بلادى)، دون أن تفقد الشعرية فى هذا الوصول منطقتها الحيادية التى تبدت أولا بين (القرب والقرب) على المستوى التجريدى، ثم تحولت تجسيدا إلى بينية وسط (السماء والأرض)، وبين التجريد والتجسيد تأتى متابعة تحولات المنظور إليه الذى ظل لصيقا بالداخل.

إن إنتاجية الموقف تكاد تستمد حيويتها من الإشارات العرفانية التى لا تعرف فارقا بين (البعد والقرب) أو بين (السماء والأرض)، يتجلى ذلك فى مثل قول الحلاج:

فما لى بعد مالى بعدك بعد .. تيقنت أن القرب والبعد واحد(١٦)

ورغم ما نلاحظه من تلاحم بين الداخل والخارج، فإن الخارج لم يفقد استقلاله

تماما ليذوب فى الداخل كما هو الأمر فى التجربة الرومانسية، ومن هنا ظلت (الوردة) فاعلة فى إنتاج رمزها الممتد بكل تحولاته إلى (قبلة) ثم مناديل الرياح) ثم (بلادى). وفى الوقت ذاته تحتفظ الذات الواقفة بحقوقها الاستقلالية التى بدأت إيجابية ثم انتهت إلى سلب خالص بالاتكاء على أدوات النفى (لا ـ لا ـ لا ـ لا ـ ليس) لينتهى هذ السلب إلى سلب وجودى بالوقوع فى دائرة (الاغتراب).

ومن الواضح أن هذا الموقف قد استحال إلى نوع من المعاينة التى آلت إلى معاناة خالصة، معاناة الحرمان من الوطن بكل انجراحاته، ومعاناة الاغتراب الداخلى والخارجى المترتب على هذا الحرمان.

إن الوسطية المتعددة الأوجه والجهات فى النص السابق، قد استحالت إلى ثنائية خالصة فى (حالات وفواصل):

خارج الطقس،
أو داخل الغابة الواسعة
وطنى
هل تحس العصافير أنى
لها
وطن.. أو سفر؟
إننى انتظر.. (١٧)

ثنائية الموقف هنا تتجلى فى إدراك (الوطن) بين المطلق والمحدود، كما تتجلى فى ثنائية (الاستقرار والرحيل)، وهو يعطى (الوطن) بعدا داخليا وخارجيا معا، يبرز هذا الداخل ـ صياغيا ـ فى حضور الذات المتكلمة متلاحمةً مع الوطن (وطنى) ثم (أنى) ثم (إننى)، ثم مضمرة فى الفعل (انتظر). ثم يتسلط هذا العمق الداخلى على الخارج المجسد فى الفضاء المطلق (الطقس)، والفضاء المحدود (الغابة)، كما يتسلط على الكائن الصغير (العصافير) بإسقاطها الصوفى كرمز للفكر المحلق من ناحية، ورمز لعالم الأنوثة من ناحية أخرى، ثم يتسلط أخيرا على ثنائية (الوطن ـ السفر)، وهو تسلط يكاد يلغى فاعلية حرف العطف (أو)، ليصير الوطن سفرا ورحيلا أبديا، تعبيرا عن موقف الاغتراب الكلى.

وما كان من الممكن للشعرية أن تحقق كل هذه النواتج إلا بوعى إبداعى يسمح بالحركة الجدلية بين الخارج والداخل، وهى حركة لا تعرف التوقف، ومن ثم انتهت الدفقة بصيغة تأجيلية تضع هذه النواتج فى دائرة الانتظار: (إننى أنتظر).

وتصل المعاينة الموقفية إلى قمة تجلياتها فى (مديح الظل العالى) عندما يقول درويش:

فى كل مئذنة
حاو ومغتصب
يدعو لأندلس

إن حوصرت حلب
وأنا التوازن بين من جاءوا ومن ذهبوا
وأنا التوازن بين من سلبوا ومن سلبوا
وأنا التوازن بين من صمدوا ومن هربوا
وأنا التوازن بين ما يجب:
يجب الذهاب إلى اليسار
يجب التوغل فى اليمين
يجب التمترس فى الوسط
يجب الدفاع عن الغلط
يجب التشكك بالمسار
يجب الخروج من اليقين
يجب الذى يجب
يجب انهيار الأنظمة
يجب انتظار الحكمة
وأنا أحبك، سوف أحتاج الحقيقة عندما أحتاج تصليح
الخرائط والخطط
احتاج ما يجب
يجب الذى يجب
أدعو لأندلس
إن حوصرت حلب (١٨)

إن المعاينة فى هذه الدفقة تتفجر من ثنائية ممتدة، تبدأ إنتاجيتها، من ازدواجية مأساوية بين الزمان والمكان (الأندلس - حلب) وتتنامى الثنائية لتضم فى تناميها مجموعة التقابلات الضدية التى تكثف دراميتها وصولا إلى استعادة منطقة البداية فى النهاية (أندلس - حلب) وهى استعادة تؤكد تطابق المتقابلات التى تضمها.

وهذه التقابلات تسمح للذات المتكلمة بأن تحتل منطقة (البينية) فيها، منطقة (التوازن) التى تعطيها طاقة الرؤية (المزدوجة الموحدة)، أي رؤية (وجهى العلة) معا، وجهى (المجئ والذهاب) و(السالب والمسلوب) و(الصمود والهرب).

إن احتلال الذات لمنطقة الموقف المحايدة أتاح لها معاينة التباس الواقع واختلاط معالمه، واضطراب حركته بين (اليسار واليمين)، وهو اضطراب أكد احتياجها إلى منطقة (الوسط) صراحة لتتمكن من استكمال رؤيتها للواقع بكل قبحه ودمامته عندما فرض عليها ضرورة (الدفاع عن الغلط)، حيث يضيع اليقين كله، لأن هذا الواقع قد فقد صلاحية وجوده وشرعيته الآنية، بل شرعيته الآتية، فلا جدوى من (انتظار الحكمة) لأن الحكم قد صدر سلفا.

ومع يقين التدمير يتسرب يقين وحيد، يقين (الحب) المؤجل انتظارا لتعديل المسار، وهو تعديل محكوم عليه سلفاً بالعودة إلى الحصار الثنائى المأساوى زمانا ومكانا بين (أندلس وحلب).

الهوامش

١ ـ نقد الشعر ـ قدامه بن جعفر ـ تحقيق مصطفى كمال ـ الخانجى بالقاهرة سنة ١٩٧٩: ١٢٦.

٢ـ أنظر: أساليب الشعرية المعاصرة ـ د. صلاح فضل ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦: ٣٠٥.

٣ـ ديوان محاولة رقم ٧ ـ ضمن ديوان محمود درويش ـ دار العودة ـ بيروت سنة ١٩٨٧: ٤٦١

٤ـ المواقف والمخاطبات ـ النفرى ـ تحقيق آرثر أربرى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥: ١٥٢.

٥ـ السابق: ١٢٢

٦ـ أنظر أساليب الشعرية المعاصرة: ٢١٥، ٢١٦

٧ ـ أوراق الزيتون ـ ضمن ديوان محمود درويش: ١٢ ، ١٣

٨ـ ديوان آخر الليل ـ ضمن ديوان محمود درويش: ٢٢٦، ٢٢٧

٩ ـ أنظر: زمن الشعر ـ أدونيس ـ دار العودة ـ بيروت ط٢ سنة ١٩٧٨: ٢٧٨

١٠ ـ منهاج البلغاء ـ حازم القرطاجنى ـ تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ـ دار المغرب الإسلامى سنة ١٩٨٦: ١١

١١ ـ عاشق من فلسطين ـ ضمن ديوان محمود درويش: ٩٨

١٢ ـ أوراق الزيتون: ٦١ ، ٦٢

١٣ ـ المواقف والمخاطبات: ١٢٦

١٤ـ لسان العرب ـ ابن منظور ـ طبعة دار المعارف بمصر ـ مادة: وقف

١٥ ـ ديوان محمود درويش: ٢٨٣

١٦ ـ الطواسين ـ الحلاج ـ مكتبة الكليات الأزهرية: ٣٠

١٧ـ ديوان أعراس ـ ضمن ديوان محمود درويش: ٦٤٥

١٨ ـ مديح الظل العالى ـ ضمن ديوان محمود درويش ـ المجلد الثانى ـ دار العودة سنة ١٩٩٤ : ٣٣ ـ ٣٥.

رحلة صعبة، رحلة عربية

سلمان مصالحة

لماذا سيرة ذاتية؟

السيرة الذاتية هي فن قائم بذاته في الآداب العالمية له رواج عظيم فى معارض الكتب التي تقام بين الحين والآخر. السيرة الذاتية تسرد لنا الأحداث السالفة من وجهة نظر كاتبها، وهي وإن كانت تشير إلي أحداث من الماضى غير المنظور، ليست وثيقة تاريخية بالمعني الدقيق للكلمة. إنما هي بمضمونها وطبيعتها وصف تلك الأحداث الصغيرة والكبيرة بذاتية مفرطة. يمكننا تصنيف السيرة الذاتية ووضعها ضمن إطارين كبيرين تدخلهما بعض التفرعات.

أ. هناك سيرة ذاتية لأشخاص كانوا في مركز الأحداث التاريخية، وبطبيعة موقعهم فقد صنعوا - موضوعياً - التاريخ. تأتى سيرة هؤلاء لتنثر علي الأحداث بعض الأضواء التى تمكننا من فهم تلك الأحداث التاريخية المشارة، من زاوية أخرى غير تلك التي قام المؤرخون بتدوينها يوما بيوم أو سنة بسنة. كما تفتح لنا شبابيك جديدة، نستكشف من خلالها خبايا كانت دفينة وبعيدة عن أعين الناظرين. وما من شك، في أن تلك الأحداث البسيطة - والتي تبدو للوهلة الأولي غير ذات بال - تشكل مجموعة إلي بعض الحقائق والوقائع الشخصية، مفتاحاً آخر لفهم الشخصية التاريخية عبر العصور.

ب- وهنالك السيرة الذاتية للفنان. ووظيفة هذه السيرة تتركز في الكشف عن الذات الفاعلة فى الفنان، بجميع جوانبها الشخصية، ما تحويه من مشاعر

- منشورات الأسوار ١٩٨٥ - دار الشروق ١٩٩٣

وهموم وما تحمله من شحنات إنسانية كان لها أكبر الآثر علي نتاج هذا الفنان أو ذاك. وهى، لذلك، من وجهة نظرنا نحن، مستهلكي الفن، ذات أهمية قصوى. إن الإحساس بالفرح والترح، اللذين هما الإنسان، لا يمكن نقلهما من ذات لأخرى مهما تعددت وسائل النقل المكتوبة، المنظورة والمسموعة. فالموسيقى الذي يعزف علي آلته، لا تصلنا منه إلا تلك الذبذبات الصوتية التي تستحوذنا وتثير فينا الأحاسيس المتضادة. بينما لا يمكننا بحال من الأحوال الوصول إلي جوهر تلك التجربة النفسية الذاتية التي حملته علي إخراج تلك الذبذبات إلي مسامعنا.

والشاعر فنان. أدواته الحروف والكلمات . ومن هنا، فإمكانية الاتصال بيننا وبينه صعبة ملتوية وشائكة ،فليس يجمعنا به إلا تلك الكلمات التي وضعها هو في قالب مكبوس أشد الكبس. ما هي إلا حروف لا تتجاوز الثلاثين اختزلت تجارب الإنسانية علي مر العصور، وكان في وسعها ولا يزال. التمييز بين هذا الأديب، الفنان، أو ذاك . وبذلك تجيء السيرة الذاتية مكملة لتجربة الفنان، تمهد له طريقاً أوسع للتعبير عن مكنونات ذاته، وتفتح له أبواباً كثيرة للولوج في تجربته الذاتية واكتشاف ما لم يكن بوسعنا أن نستكشفه، بدونها، أو أن نستشفه بأي حال من ذواتنا نحن.

أما مذكرات فدوي طوقان فهي من صنف هذه السيرة الذاتية للفنانين، كما تحوي في ثناياها نتفا وشذرات من الوقائع التي تعود للصنف الأول.

لماذا يفتقر أدبنا للسيرة الذاتية؟

قبل أن نتطرق إلي هذه المذكرات، لابد لنا أن نشير إلي العوامل التي جعلت أدبنا العربى يفتقر إلي هذه السير الذاتية. لعل مرد هذا الافتقار إلي عاملين أثنين يرتبطان بالانحدار الذي وجدت نفسها فيه الأمة العربية عبر قرون طويلة من الزمن. العامل الأول هو عامل ذاتى ينبع من انعدام الشجاعة الأدبية لدي الأشخاص الذين من المفروض أن تكون سيرهم ذات تأثير علي المجريات السياسية والثقافية. فهؤلاء لا يريدون أن يسموا صفاتهم وسماتهم «السوبرمانية» بأي شائبة. البطل الكلاسى معصوم عن الآفات البشرية وهؤلاء هعم أبطال من وجة نظرهم الشخصية علي الأقل . أما الكشف عن الجوانب الإنسانية المتمثلة بأبسط مشاعر الضعف الإنسانى فهو أمر لا تقبله عقول هؤلاء. كما يمكن عزو ذلك إلي العامل الثانى والأهم، وهو طبيعة أنظمة الحكم العربية. فإذا توخى الإنسان العربى كتابة الحقيقة يجد نفسه، في أحسن الأحوال، معرضا للنفى والتشريد، أو ربما أبعد من ذلك. وكلمة الحق فى هذا الشرق أصبحت نوعا من الكماليات التي لا يسمح لنفسه بها إلا من كان وضع دمه على كفه.

هذه المذكرات

في هذه المذكرات يقف القارئ علي بعض التلال البارزة من إقليم حياة الشاعرة ذي الشعاب المتعددة، كما يمكن مراقبتها من عدة زوايا. من هي فدوي طوقان وما هي حكايتها؟ وهي تجيب علي هذه التساؤلات منذ البداية:

«وقصتى هنا قصة كفاح البذرة مع الأرض الصخرية الصلبة، إنها قصة الكفاح مع العطش. والصخر». اما عطش فدوى طوقان هذا فليس عطشاً عادياً، فهي لم تكن مرة في عوز لأمر من عرض الدنيا، إنما عطشها هذا هو تعطش للمعرفة وللحرية اللتين افتقدتهما الفتاة ـ المرأة ـ العربية ففي تلك الأوقات، ومازالت تفتقدهما حتي يومنا ـ هذا. والحق يقال، فإنه ليس قصراً على المرأة وحدها. في أكثر من مكان تعبر فدوي عن حسدها مساعدات البيت الخادمات علي حريتهن في الخروج للعمل الأمر الذي لم تحظ به هي.

هذا هو الجو الذي أحاط بها عبر مسيرة حياتها. وهي التي ولدت لعائلة برجوازية وطنية كما يحلو للبعض التسمية، عائلة قريبة من الأحداث المركزية في حياة شعبها، تشعر بالفجوة التي تفصلها عن الرجل الذي يقرر مصير الأجيال. أما مصيرها، مصير نصف الأمة فقد تقرر ضمن جدران البيت المطبقة والخانقة. غير أن هذه العزلة التي تدفع بفدوى مرات إلي ملاطفة أفكار الأقدام علي وضع حد حاد لها، تتحول إلي ينبوع دافق بالتجارب التي تنصب في كلمات أشعارها الرقيقة، ندمائها طوال هذه السنين بينما كانت وحدها مع الأيام. ومن خلال مذكراتها نتعرف علي من جاورها وحاورها في مراحل أفراحها ومحاور اتراحها. تكشف لنا المذكرات من بين شخوصها عن شخص فريد كان له الفضل الأكبر في منح الكاتبة غذاء روحيا طالما طمحت في الوصول إليه. إنه أخوها إبراهيم، وفدوى حينما تذكره تنسال كلماتها عذبة بين الصحفات : «كان تعامله معي يعطينى انطباعاً أنه معني بإسعادى وباشاعة الفرح في قلبى. لاسيما حين كان يصطحبنى في مشاويره إلي الجانب الغربى من سفوح جبل عيبال . كان يأخذ مجلسه علي واحدة من صخور الجبل الكلسية ويسمح لي بالانطلاق، بينما ينصرف هو إلي التأمل. أما أنا فكنت أمضي إلي الشعاب القريبة أقفز كالمعزى من صخرة إلي صخرة.. كان فرحي بسبب المغامرات الصغيرة يتميز بخلوه من عقاب الأهل.. أما مع إبراهيم فقد كنت أشعر بالتحرر من كل تلك المنغصات..» وإبراهيم: «كان بالنسبة لنا ينبوع حب وحنان..». هذا هو إبراهيم مثلما تعرضه لنا فدوى، ولا غرابة في ذلك فقد جعل حاضرها «مرجا أخضر وحقلا من حقول القمح الواعدة».

وحقول فدوي الواعدة هي حقول الشعر التي تعرج إليها منذ صغرها: «منذ صغرى أعلن عن نفسه ميلى الفطرى للشعر». أما إبراهيم الشاعر الذي يلمح هذا الميل، يقوم برعاية هذه الشتلة الطرية، فيقدم لها الشعر العربي القديم ينبوعا تنهل منه، كما يفتح لها الطريق للتعرف علي كنوز الأدب الكامنة في أمهات



كتب التراث.

فدوي المريدة تحاول تقليد شيخها إبراهيم كطبيعة العلاقة بين التلميذ ومعلمه: «في هذه الفترة ما بين ١٩٣٣ وأوائل ١٩٣٧ كنت أحياناً أحاول تقليد إبراهيم في كتابة الشعر الوطني وتقمص تجربته الشعرية.. ولم تكن تلك القصائد نابعة من وعي أو وجدان سياسي حقيقي ولكنها كانت تظهر شطارتي في النظم وفي تقليد البحتري وأبي تمام وسواهما».لقد واكبت فدوى طوقان التحولات التي بدأت تظهر في هيكل القصيدة العربية، بعد الجمود الذي انتابها قرونا طويلة وكبلها في كليشيهات متحجرة. وتعابير ومصطلحات حاضرة فرضت نفسها علي نفسية الشاعر العربي علي مر الأجيال، فحددت حدود تعابيره حتي لم يستطع منها انفلاتاً. وبعد أن طلعت علينا نازك الملائكة في أواخر الأربعينيات بالقصيدة الحديثة، أخذ الشعراء تدريجياً يقتنعون بهذه النقلة النوعية حتي فرضت نفسها علي الشعر العربي الحديث. وما من ناكر الآن لهذه النقلة دورها الريادي في تخطي الحواجز التي اعترضت طريق الشعر العربي، وفي فتح أقاليم ومستويات شعرية، ونبضات جديدة لم يكن الشعر النيوكلاسي، بطبيعته المتشددة بقادر علي الولوج فيها واستكشافها. لقد عاشت فدوى طوقان هذه المرحلة الانتقالية واقتنعت هي الأخري بقصيدة التفعيلة: «اقتنعت بقصيدة التفعيلة، تخليت عن البيت المستطيل ذي الشكل التقليدي والإيقاع الرتيب ورحت أمارس كتابة القصيدة الجديدة». ومن هنا يمكننا أن نطلق عليها وعلي بقية الشعراء الذين انتقلوا إلي الشعر الجديد لقب «مخضرمي القصيدتين». غير أن فدوي طوقان لم تذهب حتي النهاية مع هذا التحول، فهي لم تتخل عن الوزن والقافية. وها هي الآن بحسها المرهف تشعر بالجمود الذي أصاب الشعر العربي الحديث، علي الرغم من أنه لم تمر بعد علي هذه التجربة عقود أربعة. إن الجمود الذي تخشاه فدوي نابع عن تجرد هذا الشعر من الذاتية: «هل من الممكن أن يتجرد الإنسان الشاعر من ذاتيته إلي هذا الحد المطلوب منه في هذا العصر، ثم لماذا يساق الشعراء جميعا بهذه العصا الواحدة، عصا السياسة فقط؟ إن جوانب الحياة كثيرة ووجوهها متعددة والنزعة الذاتية هي أحد هذه الوجوه وهذه الجوانب فلماذا تلغي من الشعر؟ ما دام الشعر انعكاس الحياة بأوضاعها المختلفة؟». إن ما تذكره فدوي عن تجرد الشعر من الذاتية لعله حاضر خاصة عندنا نحن في هده البلاد. إن هذا التجرد يفقد الشعر أحد مقوماته. وها هي فدوي طوقان، حينما تكتب عن ذاتها هي ومن ذاتها هي وما يجيش بها من مشاعر متضادة يجيء كلامها سلساً عذباً مشحوناً بحرارة تغمر القارئ بالانفعال . تلك هي ذاتها بحزنها وأثرها وطموحاتها، أما حين تتكلم من ذوات أخر يجيء كلامها تقريرياً خالياً من الشحنات الشعرية، وذات فدوى طوقان هي ذات شاعرة قبل كل شيء ، ذات لا تخلو من قسمات صوفية.

غيـاب

يخرج الحى من الميت.. ويولج النهار فى الليل

صلاح عيسى

مع أن جيلنا، كان قد تعلم الثورة والتمرد من «لطفى الخولى» ومن جيله، ومن زمنه، فقد كنا ننظر إليه، وإلى جيله وزمنه،، بغضب لأنهم - فيما كنا نعتقد - كفوا عن أن يكونوا ثواراً، وتخلوا عن قضايا الأمة والوطن والشعب، واستناموا إلى المقاعد الوثيرة التى منحتها لهم السلطة فى أحد الجوانب القصية من صالة المسرح.. وكما يفعل الأبناء مع الآباء عادة، اتخذنا منهم شواخص أولى - وأحياناً وحيدة - لسخطنا، وكان فواراً بمقدار حبنا لهم، وعنيفاً بمقدار خديعتنا فيهم..

فيما بعد أيقنت أن تلك بعض سنن الله فى خلقه وفى كونه يولج النهار فى الليل.. ويولج الليل فى النهار.. ويخرج الحى من الميت.. ويخرج الميت من الحى!

وحين التقيته أول مرة، فى منتصف الستينيات أدهشنى ليس فقط لأنه استقبلنى بحفاوة ومودة، ودعانى للكتابة على صفحات «الطليعة» - التى كان يرأس تحريرها - ولكن، كذلك، لأنه تعامل مع ما كان يعرفه عن سخط جيلى عليه، وعلى جيله وزمنه، باعتباره أمراً طبيعياً، وبعض سنن الله فى خلقه وفى كونه!

بعد ذلك التاريخ بأكثر من عام، وفى أكتوبر ١٩٦٦، كنت معلقاً إلى مشجب حديدى بإحدى زنازين معتقل القلعة فأدهشنى النقيب «عاصم الوكيل» أكثر.. ليس لأنه كان يستحثنى على الكلام لارتباطه بموعد مع «مرة زى القشطة»، لكن لأنه غير مجرى الحديث فجأة لينهال على بعصا فى يده، وهو يقول بتشفٍ شديد: تعرف مين كان واقف وقفتك دى امبارح يا ابن القحبة.. شيخ المنسر بتاعكم «لطفى الخولى»!

وغادر «لطفى الخولى» ومفردات من جيله، المعتقل بعد أسبوع وغادرته

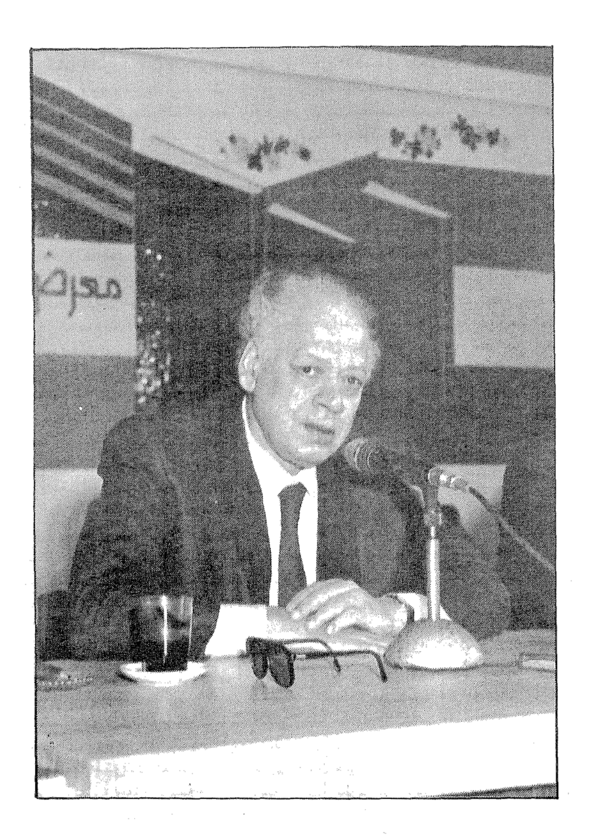
ومفردات من جيلي بعد ستة شهور، وحين رويت له الحكاية لم يتوقف أمامها، لكنه توقف أمام خبر فصلي من العمل، ودعاني لاستئناف الكتابة في «الطليعة» إلى أن نجد حلاً.. وحين قالوا له إنني ممنوع من الكتابة قال لي ضاحكاً: أنت عاوز المجد أم الفلوس؟ قلت مهموماً: المهم دلوقتي الفلوس وتحمل بشجاعة مخاطرة نشر ما أكتب، بلا توقيع، إلى أن يحلها الحلال.. وكنت لا أزال أنظر إليه وإلى جيله وإلى زمنه بغضب، وكان لا يزال، يعتقد أن ذلك أمر طبيعي.

وبعد عام، وعلى الرغم من وساطات «لطفي الخولي» وآخرين من الجيل الذي كنا لانزال ننظر إليه بسخط لم أعد إلى عملي، بل عدت إلى معتقل القلعة مرة أخرى في أعقاب مظاهرات الطلبة التي جرت احتجاجاً على الهزيمة في فبراير ١٩٦٨، ومضت أسابيع صدر خلالها بيان ٣٠ مارس ١٩٦٨، الذي أعلن فيه «عبد الناصر» برنامجاً ديمقراطياً لإزالة آثار العدوان، بتلافي أخطاء الماضي التي أدت إلى هزيمة ١٩٦٧.

وكان «عاصم الوكيل» نفسه هو مصدر أول انطباع أكونه عن موقف بعض الجالسين على خشبة المسرح من هذا التطور الديمقراطي في مسيرة ثورة يوليو، وقد عبر عن ضيقه الشديد لأن «الطليعة» أصدرت ملحقاً أسبوعياً باسم «البيان» يدعو لتشكيل لجان شعبية باسم «لجان ٣٠ مارس» تعمل على تطبيقه وتراقب تنفيذه، حتى لا يظل - كغيره من مواثيق الثورة - مجرد حبر على ورق، ولكي تكون الأساس الجديد للبناء التنظيمي الديمقراطي لتحالف قوى الشعب العاملة بديلاً عن صياغة الاتحاد الاشتراكي البيروقراطية ولما حاولت أن أخفض من تحامله على الفكرة، صاح في وجهي: ملعون أبوكم لأبو الاتحاد الاشتراكي لأبو بيان ٣٠ مارس.. نحافظ على الأمن إزاي وشيخ المنسر بتاعكم يعمل لي سوفييتات في البلد!

ولم يكن «عاصم الوكيل» يعبر عن رؤيته الخاصة، أو رؤية الجهاز الذي كان يعمل به، ولكنه كان، كما تبين فيما بعد، يعبر عن اتجاه قوي، يضم فضلاً عن أجهزة الأمن، كل ما كان يعرف أنذاك بـ «يسار السلطة الناصرية»، وهي حقيقة أذاعها «عبد الناصر» بنفسه في لقاء له مع أسرة تحرير «الطليعة»، فقد ذكر أن أكواماً من التقارير - لم يحدد مصدرها - كانت تصله ضد جماعة «الطليعة» تعتبرها حزباً هداماً يسعى إلى السلطة وأنه عكف بنفسه على دراسة ما تطرحه «الطليعة» من أخطار وحلول لقضايا الوطن، ووجد نفسه يوافق على معظمها فأزاح كل التقارير جانباً.

وبصراحة ووضوح، قال «عبد الناصر» لجماعة «الطليعة» إن «الأجهزة.. والناس إللي ماسكه الاتحاد الاشتراكي» ضدهم على طول الخط وأنهم ينظرون إليهم باعتبارهم تنظيماً ماسونياً، وإنه لا يستطيع أن يحل هذا الصراع ولا يملك إلا أن ينصحهم، بأن ينأوا بأنفسهم عن مجالات العمل السياسي المباشر، وألا يحاولوا شغل مواقع فيه، وأن يقنعوا بالتبشير والتثقيف، إلى أن تنتهي


معرض

المعركة مع إسرائيل، وعندها نشرع في جرد حسابات الأشخاص والمؤسسات والمواقف من جديد.

وكان آخرون من جيلي يتقاطرون على المعتقل لنقرأ «لطفي الخولي» ونسخط عليه وعلى جيله وعلى زمنه ولكن لأسباب مختلفة عن تلك التي كانت تثير غضب «عاصم الوكيل» وغيره ممن كانوا يعتبرونه دسيسة ماسونية، وغواصة نجحت في التسلل إلى قلب النظام، بينما كان أهلونا - بناء على تكليف منا - يترددون على مكتبه في «الطليعة» يطلبون تدخله للإفراج عنا، فينشط في هذا السبيل، ومن دون أن يتوقف أمام سخطنا، أو يعبأ بسخط الذين كان يتوسط لديهم فيتخذون من ذلك دليلاً على أنه «شيخ المنسر» الذي يدافع عن المعتقلين من أعداء النظام.. إلى أن نالوا منه وقادوه إلى المعتقل، في مايو ١٩٧٠، بعد أن دسوا أجهزة تنصت في منزله، وسجلوا له حواراً دار بينه وبين آخرين ينتقد فيه النظام لأنه ينتهك الديمقراطية، ويتعامل مع الجماهير بشكل بيروقراطي.

ومات «عبد الناصر» و «لطفي الخولي» والذين يسخطون عليه، وعلى جيله وعلى زمنه في المعتقل نفسه وبعد أسابيع من مغادرته له، غادرناه نحن أيضاً، ليكون أول ما أفعله أن أزوره في بيته إذ كان لايزال ممنوعاً من العمل ومن الكتابة مع أن «الطليعة» كانت لاتزال تواصل الصدور، وكان محروراً على نحو ما، وحين قلت له.. ولكن «الطليعة» لا تستغني عنك، استشهد ساخراً بعبارة لفولتير يقول فيها: هناك ملايين من الناس في القبور كان يظن أنه لا يمكن الاستغناء عنهم.

وبعد أسابيع وقعت أحداث مايو ١٩٧١، وفاز «السادات» على يسار السلطة الناصرية، وقادهم إلى المعتقلات والسجون، ولعب بذكاء على التناقض بينهم وبين «جماعة الطليعة» وغيرها من جماعات اليسار الماركسي، فأطلعهم على مذكرة كانت جماعة الاتحاد الاشتراكي قد قدمتها له، تطلب فيها اعتقال ١٥٢ من الماركسيين كان من بينهم «لطفي الخولي»، وعين أحدهم نائب وزير، وشكل لجنة لإعادة بناء الاتحاد الاشتراكي، كان لهم فيها ثقل واضح وخرج «لطفي الخولي» من عزلته الإجبارية، ورفع الحصار عن قلمه وأصبح لأول مرة عضواً باللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي ومسئولاً عن أمانة الشئون الخارجية، بل وأصبح أحد الذين يحرص «السادات» على لقائهم والاستماع إلى آرائهم على امتداد خمس سنوات بين ١٩٧١ و ١٩٧٦، لا لكي يستشيرهم كما كان يبدو في الظاهر، بل لكي يختبر مدى ردود أفعالهم المتوقعة على بعض ملامح الانقلاب السياسي الذي كان يخطط له، والذي نفذه بالفعل بعد ذلك.

وهكذا افترقت السبل - مرة أخرى - بين جيلنا وبين «لطفي الخولي» وعدنا نسخط عليه وعلى جيله وعلى زمنه، إذ كنا نشك في يسارية «السادات» وفي ديمقراطيته، وكنا واثقين أنه سيمشي على خط «عبد الناصر» باستيكة. وصرخ

أبى فى وجهى قائلاً: تعارض الراجل اللى طلعك من المعتقل.. وشغلك.. وتقف مع اللى حبسوك ورفتوك؟! أنت إيه؟ حمار؟!! وشعرت أن أذنى، قد استطالتا.. فضحكت.. وضحك!

لكن «لطفى الخولى»، الذى بدأت أدرك أيامها أنه كان يعرف ما يفعله بالضبط، وأنه لم يعط نفسه بالكامل لأحد، أو لشىء إلا للقضية التى كان يؤمن بها، وبدأ - من داخل موقعه فى الاتحاد الاشتراكى - يعارض «السادات» - بل وشارك فى صياغة البيان الذى عرف فيما بعد باسم «بيان توفيق الحكيم» الذى أيد فيه عدد كبير من المثقفين مظاهرات الطلبة، وطالبوا بخوض معركة التحرير ضد الاحتلال الإسرائيلى، ليستيقظ صباح ٤ فبراير ١٩٧٣، فيجد اسمه ضمن قائمة الكتاب والصحفيين، الذين فصلوا من الاتحاد الاشتراكى، مع أن بعضهم - مثلى - لم يكن عضوا به، ومنعوا من العمل، وكانت القائمة تضم كل ألوان الطيف من «ثروت أباظة» إلى «صلاح السعدنى» ومن «على سالم» إلى «مكرم محمد أحمد» وضمت «لطفى الخولى» ومفردات من جيله وضمتنى ومفردات من جيلى الذى كان ينظر إليه وإلى جيله وإلى زمنه بسخط. وبعد حوالى العام، وفى بداية عام ١٩٧٤، استأنف «السادات» لقاءاته مع «لطفى الخولى» ولكن ذلك لم يحل بين «جماعة الطليعة» وبين معارضة التوجهات اليمينية التى كانت تنسيها - من باب الملاءمة السياسية - إلى أجنحة فى الحكم وتيارات فى المجتمع، فى ظل حالة مؤقتة من الأريحية الديمقراطية ميزت عهد «السادات» خلال السنوات الثلاث التى تلت حرب أكتوبر، حتى ارتفع توزيعها إلى أكثر من عشرين ألفاً وهو رقم يندر أن تصل إليه مطبوعة شهرية - سياسية وفكرية ويسارية وليست محلاة بالصور - وخلال لقاءاته المطولة بالسادات، التى تكشفت آنذاك، أدرك أن الرجل بسبيله لكى يغير استراتيجية السياسة المصرية التى ورثها عن «عبد الناصر».. فكتب سلسلة مقالاته الشهيرة، التى اختار لها عنواناً يبدو فى ظاهره علمياً ومحايداً، ويمكن أن يمر من تحت أنف الرقابة على الصحف لأنه يوحى بأنه مدح هو «مدرسة السادات السياسية» وصاغها بأسلوب ماكر، يرصد خلالها توجهات السادات استناداً إلى المعلن من آرائه، وما عرفه منها خلال محاوراته معه بأسلوب علمى بارد يعتنى بالسرد لا بالتحليل، وبالتوصيف لا بالتقييم، وما كادت الحلقة الأولى منها تنشر حتى حدث ذلك الذى ظل يحدث مع «لطفى الخولى» طوال عمره قال تقرير لجهاز الأمن القومى «إن المقالات عمل عدائى موجة للنظام عامة وللرئيس السادات شخصياً، صيغ فى أسلوب يتخذ قالب البحث العلمى الموضوعى المحايد من كاتب معروف باتجاهاته الأيديولوجية التى تتنافى مع أيديولوجية ثورة مايو ودولة العلم والإيمان».. وقالت عناصر يسارية مصرية وعربية إن المقالات تجمل وتبيض وجه «السادات»، وتنظر وتؤصل أفكاره وسياساته، وذلك من كاتب محسوب على اليسار!

أما «السادات» فقد توقف أمام عبارة وصفه «لطفى» فيها بأنه «برجوازى ريفى صغير» وقال له طبعاً استغليت جهل الأفندية اللى سلمتهم الصحافة فلم يعرفوا أن هذا سب وقذف فى حقى بأسلوب الاشتراكيين.. وطلب إليه أن يحمد الله، لأنه لو كان - فى عهد «عبد الناصر» - قد قال هذا الكلام فى بيته وليس على صفحات «الأهرام» لذهب وراء الشمس.. وأنه لن يعاقبه على هذه العملة إلا بوقف نشر بقية المقالات أما الذى لم يقله له فهو أنه أصدر أمراً بمنعه من الكتابة بالأهرام، وبالبحث عن وسيلة لغلق «الطليعة» التى أغلقت بالفعل بعد أن حملته الحكومة - وليس للشعب أو اليسار - المسئولية كاملة عن أحداث ١٨ و ١٩ يناير ١٩٧٧!!!!

وهكذا عاد «لطفى الخولى» إلى قواعده سالماً، ليجرى عليه الذى جرى على كل اليساريين فى السنوات التالية سواء كانوا ينتمون لجيله أو ينتمون للجيل الذى نظر إليه وإلى جيله وإلى زمنه بسخط، ومع ذلك فقد ظل دائماً معهم يدافع - بطريقته - عن الأهداف نفسها، ويتلقى الضربات نفسها: يعتقل ويفصل ويمنع من الكتابة، ويقدم للمدعى الاشتراكى، ولا يكف - على الرغم من كل ذلك - عن الدفاع عما يعتقد أنه الصواب يناور بذكاء، ويسعى لتوسيع الدائرة التى يؤثر فيها مستغلاً مواهبه المتعددة ولا يعطى نفسه بالكامل لأحد أو لشماعة إلا للشعب الذى أخلص دائماً له، وللوطن الذى أحبه وفنى فيه وللأمة التى انتمى إليها ودافع عن كل قضاياها بشجاعة وبلا حدود! وعندما هبت عاصفة كوبنهاجن قبل عامين، كنت أعرف أنه كان يقوم بدور لصالح السلطة الوطنية الفلسطينية وبناء على طلب منها، ومع أننى عارضته، فقد كنت واثقاً طوال الوقت أنه يفعل ذلك عن قناعة كاملة، بأنه يخدم القضية التى منحها معظم سنوات عمره وأنه ينطلق فى ذلك من وطنية لا يستطيع أحد أن يزايد عليها وشرف لا تشوبه شائبة!

وكان جيلنا قد شاخ، وبزغ جيل جديد، لا ينظر فحسب إلى «لطفى الخولى» وجيله وزمنه بسخط بل وينظر كذلك إلى جيلنا وزماننا بغضب، و لهذا السبب لم يحزن البعض عليه، الحزن الذى يليق برجل كان من معالم ذلك القرن الذى يوشك أن يغيب بأفراحه وأحزانه، وبانتصاراته وأنكساراته وبمجده وعاره، بل ووجد أخرون فى المناسبة فرصة لشفاء أحقاد قديمة، أو للتغنى بثورية مدعاة وبيسارية مزيفة، فكتبوا بقسوة أو تجاهلوا ما حدث بجلافه.

قلت له: معلش يا عم لطفى تلك سنة الله فى خلقه.. وفى كونه.. يخرج الحى من الميت ويولج النهار فى الليل قال ولا يهمك هناك ملايين من الناس فى القبور كان يظن أنه لا يمكن الاستغناء عنهم. قلت لكنك - رغم كل شىء - لست منهم!

دراسة

هيمنجواى: مفردات الواقعية ومواجهة الموت

وجدان حسين عبد ربه

أ - مفردات البقاء

«لا يهمنى معرفة ماهية الحياة، كل ما أريد معرفته هو كيف استطيع العيش فيها» The sun Apso Rises

طوال حياته تناول إرنست هيمنجواى تيمة واحدة فى كتاباته: كيف يستطيع الإنسان مواجهة الموت فى عالم مجرد من القيم، وكيف يتسنى له مواصلة الحياة وهو مدرك لحضرة الموت فى كل لحظة من لحظات حياته. فالإنسان فى أدب هيمنجواى ضحية عالم عدوانى يعيش فيه تحت تهديد دائم بالفناء. من ناحية، قد يبدو هيمنجواى مقارنة بمعاصريه كاتبا محدود المجال، لكن من ناحية أخرى هو أكثرهم عالمية وأكثرهم تعمقاً فى النفس الإنسانية. فشخصية البطل الرواقى الذى تمكنه شجاعته وقدرته على التحمل من البقاء - وهى الشخصية المسيطرة على كل أعماله «استطاع هيمنجواى أن يعوض بالعمق ما افتقده فى المجال»(سبيلر:١٩٧٢).

بدأت حياة هيمنجواى العملية والأدبية مع الحرب العالمية الأولى، فعندما جرح فى الجبهة الإيطالية وهو مازال فى التاسعة عشرة من عمره، كان لهذا الجرح الأثر الكبير ليس فقط على كتاباته بل على كل حياته، فالحرب بالنسبة له كانت بمثابة مقدمة لعالم محكوم بالعنف والموت. ومثل بقية جيله فقد إيمانه بأى قيم أو إنجازات حققتها الحضارة الغربية. وعند انتهاء الحرب نظر هيمنجواى إلى وطنه ليصاب بخيبة أمل ثانية، حيث وجده لم يعان من أهوال

الحرب إلا القليل، بل إن الأمريكيين قد جنوا ثروات طائلة من صناعات الحرب إلى جانب شعورهم بالقوة المطلقة والغطرسة والتعالى الذى نتج عن الانتصار. لذلك قام هيمنجواى بتوظيف كل حماسه للكتابة عن معاناة الحرب وآلامها وعن معاناة الروح.

كتب الناقد جون بيل بيشوب قائلا: «لقد قام هوثورن بتجسيد الروح الإنسانية.. وفى عصرنا كتب هيمنجواى دراما إختفائًا»، اختفاء روح الإنسان وتجمد مشاعر جيل بأكمله فقد القدرة على معرفة الاتجاه، وفقد إيمانه بكل القيم والتقاليد كل هذا كان جوهر أدب هيمنجواى. وقد انتمى هيمنجواى نفسه إلى هذا الجيل الذى عرف بـ «The last Generation» – الجيل التائه أو المفقود» – وهو الاسم الذى أطلقته الناقدة والكاتبة جور ترود شتين عندما قرأت بعض أعمال هيمنجواى الأولى. صور هيمنجواى فى أدبه الخلاف بين هذا الجيل وبين مجتمع رفض أن يتفهم معاناتهم وأن يتقبل عزلتهم على أن شباب هذا الجيل لم يختلف عن مجتمعه فقط، بل عن كل مجتمعات الأجيال السابقة، عن كل من لم يشاركهم آلامهم، وعن كل من آمن بالبراءة الفطرية فى الإنسان.

«لم تكن الحرب فقط هى التى أدت إلى عزلتهم والتى ولدت لديهم إحساساً بالتميز، بل أيضاً إيمانهم بأن عليهم مهمة فنية لابد من أدائها» (كازين:ص٣١٤) أدرك كتاب هذا الجيل أن عليهم اكتشاف قيم جديدة تستمد قوتها من الحقائق المجردة بدلاً من العاطفة. فلم يكن اهتمامهم ينصب على إنقاذ العالم بل على إدراك ماهيته، لذلك رفضوا كل الحلول التى لا تؤسس على الواقع، فإذا كانت حقيقة الحياة تتسم بالقسوة، فلابد أن تتناسب الحلول مع هذه القسوة بدلاً من تجاهلها ومحاولة إخفائها فى إطار جميل مزيف.

كان كُتّاب هذا الجيل نتاج الكثير من الحركات الأدبية والفكرية فى ذلك الوقت ومنها: الوجودية والعصرانية، وكان لكتاباتهم الأثر الكبير على تقوية حركات أدبية أخرى وازدياد أهميتها فى الساحة الأدبية مثل الواقعية، التى وضع أسسها ويتمان، مارك توين، ستيفن كوين وآخرون. واحتل هيمنجواى مكانة متفردة بين كتاب عصره، حيث اعتبره الكثيرمن النقاد رسول المذهب الواقعى فى الأدب الأمريكى. وذلك يرجع لكونه واحداً من كتاب العمق القلائل، فقد حاول أن يكتب عن «الشئ الحقيقى» وأن يخترع ما هو أصدق من الحقيقة ذاتها، (الموت فى الظهيرة). كان التحرر من التقاليد والأعراف السابقة هو عرفه الوحيد، لذلك قاد هيمنجواى فى أدبه ثورة ضد كل تقاليد الأدب الفيكتورى عامةً وفى مجال الجنس خاصةً.

اعتبر هيمنجواى الأدب وسيلة تضفى شكلاً ومضموناً على عالم عدوانى غير مفهوم، وككاتب واقعى أدرك أن أى قصة حقيقية لابد أن تنتهى بالموت. فالموت هو الحقيقة النهائية، والأمانة التى يجب على أى كاتب ألا يزوّرها أو يحاول التلاعب فيها «سيدتى، كل القصص إذا أكملت إلى نهايتها يجب أن تنتهى

بالموت والذى يحجب ذلك عنك ليس براوٍ حقيقى» (الموت فى الظهيرة) العقبة التى كانت أمام هيمنجواى هى أنه لابد من معرفة كيف يتصرف الإنسان أمام الموت حتى يستطيع كتابة قصص واقعية، وقد استخدم الحرب والنتائج المترتبة عليها كمادة لكتاباته، لأن الحرب مكنته من اكتشاف وتحليل الخوف والألم وأعطته فرصة لا نهائية لمقابلة الموت، كما حرص تماماً أن يتجنب المواقف المعتادة فى الحياة، التى يسهل على أى كاتب وصفها. ولكن قليلاً منهم «لا يعرف كيف يتصرف الإنسان أمام كتيبة إعدام» (باكلى ١٩٧٨: ص١٢٤) وكان هذا هو التحدى الذى خاضه هيمنجواى، حيث انحصر اهتمامه «بمفردات البقاء»، كيف تُحمى النفس من القلق والخوف من الموت.

رأى هيمنجواى الخوف يتحكم من الرجال، ورأى الرجال بدورهم يحاولون التحكم فى الخوف، وكان يكن الإعجاب الشديد لهؤلاء الذين لا يستسلمون. وحتى عند انتهاء الحرب لم يكف عن دراسة هذا الشعور فى «المكان الوحيد الذى تستطيع مشاهدة الحياة والموت، خاصة أن كل «الحروب قد انتهت الآن، هو حلبة مصارعة الثيران» (كازين: ٣١٤). فبسعر تذكرة استطاع هيمنجواى أن يعرف كيف يكون الإنسان وهو خائف، وأن يدرس فى لحظات مكثفة دراما الحياة. ففى داخل الحلبة لا يمكن أن يتظاهر المرء بالشجاعة ولا يمكن له الاختباء أو الهرب، فمنذ لحظة دخول المصارع فإن عليه محاربة خوفه قبل محاربة الثور، فإما يقضى الخوف عليه وإما يهزمه هو.

كان الالتزام الذى يأخذه المصارعون على عاتقهم منذ وقوفهم فى الحلبة يحرك هيمنجواى بنفس الطريقة التى واجه بها الجنود الموت بشجاعة فى ميدان القتال. واعتبر هيمنجواى الحياة نوعاً من أنواع حلبات المصارعة حيث يستخدم الرجال شجاعتهم وقدرتهم على التحمل كأسلحة لحماية أنفسهم. وإذا كانت الحياة حلبة مصارعة فى عالم سمته الأساسية الدمار اللا عقلانى والعنف غير المبرر، فإن الأدب أحد طقوس هذه الحلبة، أحد طقوس الحقيقة التى يستطيع الإنسان أن يواجه بها هزيمته المحتومة.

صاغ هيمنجواى فى أدبه قانوناً للبقاء: على الإنسان الصمود طوال حياته، على الأقل عليه المحاولة مادام لديه القدرة على ذلك حتى لو أدى ذلك إلى هلاكه. ففى عالم يحاول دائماً أن يجعل من الإنسان مجرد شئ أو جزء من آلياته، يحاول بطل هيمنجواى القتال من أجل البقاء ليؤكد كيانه وليجد رداً للسؤال الأبدى كيف يمكن العيش فيها، وذلك بالتشبث بالشجاعة والتحمل ومحاربة خوفه حتى يلاقى نهايته المحتومة، فكان هيمنجواى من الواقعية أن ينكر هزيمة البطل، فى النهاية لكن عليه أن يسطر هذه النهاية وفقاً لمفرداته. وهنا لا يمكن أن نتجاهل أثر الوجودية الفرنسية على أفكار هينجواى، خاصة فكرة الاختيار الأخلاقى» – الذى يلتزم به الإنسان ويشكل حياته وفقاً له حتى لحظة مماته.

قد يكون أفضل مثال لقانون البقاء هى رواية «العجوز والبحر» فرغم هزيمة سنتياجو فى النهاية، لكن كانت وفقاً لمفرداته الخاصة. لقد هزم ولكن يحسب له كيف تحكم فى نفسه أثناء الهزيمة «فعلى الرغم من أن سمك القرش أهلك السمكة وأصاب سنتياجو، لكنهم لم يدمروا معنى التجربة، تجديد الروح والجسد».

فى إحدى المقابلات الصحفية سئل هيمنجواى عن أفضل تدريب للكاتب فى وقت مبكر فأجاب قائلاً: «طفولة تعيسة» تحمل إجابته الكثير من المعانى خاصة للقارئ المطلع على سيرته الذاتية، والذى يدرك الصلة الحميمية بين هيمنجواى وأبطال رواياته، حيث يشاركونه تقريباً هذه البطولة، والمراهقة والشباب المبكر، هذا ليس بالشئ الغريب، لأن كثيراً ما يكون البطل فى روايات القرن العشرين صورة للكاتب نفسه، يتحدث عما يعرفه وعما مر به. لذلك قد تساعد نبذة مختصرة عن حياة هيمنجواى فى فهم أدبه.

ولدهيمنجواى فى إحدى ضواحى شيكاغو تدعى «أوك بارك» لأسرة متوسطة الدخل فى ٢١ يوليو ١٨٩٩. أوك بارك مدينة أعلنت الحرب على الخطيئة. وذلك من خلال الطاعة العمياء لتعاليم الرب والإنجيل. واعتبر سكانها أنفسهم جنود الله الذين يجب أن يعملوا بتعاليمه ظناً منهم بأنهم بذلك يستطيعون تحقيق حياة آمنة. لكن فى الواقع كان هناك العديد من الأشياء التى تبدو غير موجودة فى أوك بارك. فلم يبعد فقط قانون الصمت الكثير من الموضوعات مثل الشذوذ أو البرود الجنسى من أحاديث الناس بل أيضاً من عقولهم (باكلى: ١٠٣). فالقوانين كانت تتبع فى صمت وطاعة تامة، وأى مخالفة لها تعد خطأ. الشئ الصحيح هو التعامل مع الأمور بسطحية بدون التوغل إلى العمق.

كان والدا هيمنجواى نموذجين تقليديين من سكان هذه المدينة التى كان مكان الترفيه الوحيد فيها هو نادى الأسرة التابع للكنيسة، ومن الصغر كان هيمنجواى يشعر بالاختناق فى هذا الوسط الفيكتورى المحافظ الذى تتسم كل أفعاله بالنفاق والسطحية. وذلك لأنه رأى الوجه الحقيقى للحياة عندما كان يصطحب والده - الطبيب - فى حالات الطوارئ حيث تعرف على الألم والموت، وأيضاً عندما اصطحبه فى رحلات الصيد ليدرك أن العالم ليس هذا المكان الآمن الذين تصر أوك بارك على تزييفه.

«وقال جون دوس باسوس إن هيمنجواى هو الشخص الوحيد الذى عرفه يكره حقاً والدته» (كورت ١٩٨٣: ص٢١). أكثر ما كره هيمنجواى فى جريس هول هو كونها نتاجاً تقليدياً للمدينة، فهى دائما ترى ما على السطح: الجمال الخارجى: أما أى قبح يكمن تحته بالنسبة لها لا وجود له. إن الصعوبات التى واجهت هيمنجواى فى حياته الشخصية مع النساء وأيضاً فى رسمه لكل الشخصيات النسائية فى قصصه كنساء خاضعات ضعيفات؟ كان يرجع إلى شخصية أمه المسيطرة: «كانت نمرة مسيطرة دفعت زوجها إلى الإنتحار،

(كورت: ص٢١). لم يغفر هيمنجواى ضعف وجبن والده أمام شخصية والدته القوية لكنه لم يكرهه. حيث « ؟؟؟؟ هيمنجواى ما هو العالم الواقعى من والده، تعلم كيف يمكن أن يكون مزيفاً من والدته» (باكلى ص: ١٠٩).

«العالم الحقيقي» هو الذى حاول هيمنجواى طوال حياته تصويره فى أدبة، والذى اختلف تماماً عن جنة جريس هول على الأرض. فبعد نشر "The Sun Also Rises" كتبت جريس هول إلى ابنها قائلة: إن الحياة هدفها نشر الجمال، لذلك هى لا تستطيع أن تتصور لماذا كتب هيمنجواى واحداً من أقذر الكتب، وطالبته أن يكرس حياته كما كرست حياتها لكى تجعل من العالم مكاناً أفضل. هذا التناقض بين عالمها وعالم هيمنجواى جعله يكره والدته للأبد. عندما كان طفلاً كان يجبر نفسه على الابتسام أو تملقها لمجرد إرضائها. لكن عندما كبر لم يستطع أن يستمر فى أداء دور الابن المحب المطيع. بعد تخرجه من المدرسة الثانوية فر هيمنجواى مرتين تاركاً خلفه كل زيف الحياة فى أوك بارك حيث عمل كمحرر فى كانسس سيتى، ومنها كمتطوع فى الصليب الأحمر فى الحرب العالمية الأولى.

وعند عودته إلى وطنه أصيب بصدمة شديدة من عدم مبالاة مواطنيه بأهوال الحرب، ومن التباين الشديد بين ميدان القتال ومديينته، فقام هيمنجواى بالهروب الثالث والأخير، لكن فى هذه المرة لم يهرب ملخفاً وراءه مدينته فقط بل كل الثقافة الأمريكية.

دفن هيمنجواى أحزانه وجروحه فى الكتابة، شارك أبطاله قدراتهم الروائية على تحمل الألم وإخفاء حالتهم النفسية، شاركهم الجرح والخلفية العنيفة، شاركهم عزلتهم عن المجتمع وقانون البقاء والشجاعة. لكن لابد من التمييز بين هيمنجواى وأبطاله، فهم نسخة أفضل من هيمنجواى الكاتب، نموذج مثالى لمقاتل يحاول البقاء فى عالم قاس.

فى العشرينيات صور هيمنجواى معاناة الشاب الأمريكى جسداً وروحاً، وصور الشفاء البطئ للجرح واليأس المصاحب للمرض. فى الثلاثينات دخلت الضحية فى مرحلة أخرى من المرض، وهى مرحلة تتسم بالعنف والتدمير. وفى نهاية العقد الثالث أدت الظروف إلى ظهور اتجاهات جديدة فى الساحة الأدبية عامةً وأدب هيمنجواى خاصةً حيث اختفى العنف والقتل من أعماله. وبدأ هذا التغير مع الحرب الأهلية الأسبانية التى عملت على توازن العدوانية والحب. فرواية «لمن تدق الأجراس» خلت من هذا المرض، من القلق والتوتر الذى اتسمت به أعماله المبكرة كما تشير الرواية إلى تغير كبير فى هيمنجواى الرجل والكاتب الذى ابتعد عن المرحلة الوجودية المتشائمة إلى مرحلة أكثر تفاؤلاً وإنسانية.

عالم هيمنجواى هو عالم الحرب – الحرب بمعناها المادى والمجرد – وفى هذا العالم تحطم حلم البراءة وأصبح الموت الحقيقة الوحيدة فى دراما حياة الإنسان.

وحمل هيمنجواى على عاتقه إكتشاف مفردات البقاء فى هذا العالم، وفى أثناء رحلة استكشافه تعرض هيمنجواى لعدة مراحل بدءاً بالعزلة واحتقار كل القيم فى الحياة، وانتهاءً باكتشاف أن الحياة جميلة وتستحق القتال من أجلها.

ب - مفردات نصر الهزيمة: (دراسة على (من تدق الأجراس)

«كاتب مجرد من الإحساس بالعدل والظلم من الأفضل له أن يحرر كتاب العام المدرسى عن الأطفال المتميزين بدلاً من كتابة الروايات» هيمنجواى (مأخوذ عن فيليبس ص٩)

شهد العقد الثالث من القرن العشرين تغيراً جذرياً فى الأعمال الأدبية عن تلك التى ظهرت فى العقد الثانى. فبدلاً من محاولة اكتشاف الإنسان ومعرفة هويته توجه الكتاب إلى موضوعات أكثر اجتماعية. واكب العقد الثالث بداية الانهيار الاقتصادى (١٩٢٩)، مما أدى إلى تغير نظرة الكثير من المفكرين إلى فكرة رأس المال والتطور الاقتصادى وتولد لدى البعض إحساس بأن عليهم تغيير الكثير من الأشياء في مجتمعهم. وتسلل وعى اجتماعى جديد إلى عقول الكثير من الكتاب فبدأوا ينادون برابطة جديدة تحررهم من عزلتهم وعدم مشاركتهم هموم مجتمعهم، وهى رابطة الإخاء. ظهر هذا التحول الاجتماعى أيضاً فى كتابات هيمنجواى: ففى عام ١٩٣٧ كتب هيمنجواى على لسان بطله هاى مورجان فى كتاب "To Have and Have Not" مهما كان الإنسان وحيداً فليس لديه أى فرصة لعينة».

حقق هيمنجواى بين «أنا» المعزولة و«الجنس البشرى» فى روايته «لمن تدق الأجراس» روبرت جوردن بطل الرواية يكرس حياته للدفاع عن الهدف والمبدأ الذى آمن به. ومن خلال شخصيته قدم هيمنجواى ملخص ما تعلمه من هذه الفترة وهو الدرس الذى عبرت عنه كلمات جون دَن - الكاتب الإنجليزى الشهير - والذى اقتبس منه هيمنجواى بعض الأبيات ليستهل به الرواية «ليس الإنسان جزيرة كاملة بذاتها، كل إنسان جزء من القارة، جزء من الكل».

الشئ الذى يلفت الانتباه فى هذه الرواية هو تاريخ إصدارها فالكتاب صدر فى خريف ١٩٤٠، وهذا يعنى أن هيمنجواى كتبه وهو مدرك أن الحرب الأهلية الأسبانية قد انتهت لصالح الفاشية. وفى هذا الوقت كان النازيون قد احتلوا معظم فرنسا، وكان العالم يعانى من بشاعات مجزرة عالمية أخرى، وكان هيمنجواى يدرك تماماً أن التضحية التى قدمها بطله فى النهاية لن تساعد الجمهوريين فى شئ. بل إنه أكد منذ البداية أن المعركة قد حُسمَتْ حتى قبل أن تبدأ. ومما يجعل الموضوع أكثر تعقيداً هو المشهد الأخير الذى يقتل فيه جوردن برناردو الذى قدمه لنا هيمنجواى فى البداية كمسيحى شجاع متفان فى خدمة وطنه، حتى إن أخطأ الجانب الذى يحارب معه. إذن ما معنى هذه التضحية

عديمة الجدوى؟ وما هى الحقيقة التى كان يسعى إليها هيمنجواى؟ قبل محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة لابد أن نأخذ فى الاعتبار تجربة هيمنجواى الشخصية فى هذه الحرب وموقفه السياسى منها. أدى الانهيار الاقتصادى فى أمريكا وأوروبا إلى ارتفاع نسبة البطالة وإلى إحداث قلقلة سياسية، وفى بعض الدول - خاصة ألمانيا وإيطاليا - ظهرت الأنظمة الديكتاتورية التى شكلت خطراً كبيراً على الحرية فى العالم كله. لكن الليبراليين فى الغرب لم يروا - أو تظاهروا بعدم رؤية - الخطر الذى يكمن وراء هذه الأنظمة، فلقد انغمسوا فى حل مشاكلهم دون الالتفات إلى هذا الخطر المتزايد، فقط بعض المفكرين - مثل هيمنجواى - رأوا الحرب الأهلية الأسبانية كبروفة ملابس قبل الافتتاح العظيم. عندما نشبت الحرب ساند الليبراليون فى مختلف الدول الجمهوريين لأنهم اعتبروا هدف الجمهوريين هو هدف كل الأحرار وأسس - اللواء الدولى -، بقيادة أسبان وروس وتحت إشراف إستشاريين شيوعيين، فى مقابل جبهة فرانكو الذى ساندته كل من ألمانيا وإيطاليا، «هيمنجواى كان متأكداً أن الحرب فى أسبانيا سوف تؤدى فى النهاية إلى حرب أكبر، حرب سوف تملأ العالم بجبال من الموتى» (باكلى: ص١٤١) كان يعلم أن أسبانيا هى عدو نفسها، فالأسبانى يقتل ويغتصب أسبانياً آخر، وكان اهتمام هيمنجواى الأول هو الناس حيث كتب لأحد أصدقائه قائلاً: «الحرب الأسبانية حرب سيئة يا هارى، لا أحد على صواب، كل ما اهتم به هو الناس، وأحاول التخفيف من معاناتهم» (باكر ١٩٨١:ص١٤٥) قيد هيمنجواى نفسه فى ١٩٣٧ كمراسل «ضد الحرب»، فلم يكن التزامه بسبب دوافع سياسية، كان يعلم أن كلاً من الجانبين يخوض الحرب من أجل مصالحه الشخصية. بل كان التزامه ناحية الأرض الأسبانية وأهلها الذين عشقهم بعد عودته إلى أوروبا إبان الحرب العالمية الأولى.

ساهم هيمنجواى كثيراً فى رفع المعاناة عن الشعب الأسبانى سواء بجمع الأموال أو بكتابة مسرحيته الوحيدة «العامود الخامس» إلى جانب مجموعة كبيرة من المقالات، وذلك لكرهه الشديد للفاشية التى قال عنها فى مؤتمر للكتاب فى نيويورك.. «الفاشية كذبة يلوكها المنافقون، والكاتب الجيد لا يمكن أن يعيش تحت نظام الفاشية» (كورت: ص٣٠٤) وعند حلول ربيع ١٩٣٩ قرر هيمنجواى أن يلخص تجربة الحرب فى رواية حياة الأسبان، حياة ناس قسمتهم الحرب، ناس فقدوا حريتهم بسبب خيانة قادتهم لهم وخيانة الجنس البشرى كله. أراد هيمنجواى بهذه الرواية أن يخلد ذكرى الأسبان الذين ضحوا بحياتهم، كما أراد أن يذكر العالم كله بمسئوليته تجاه موتهم، لأنه كما قال جون دن «إن موت كل إنسان هو موت لى، لأنى جزء من البشرية. لذلك لا تبعث لتسأل لمن تدق الأجراس، فهى تدق من أجلك؟. الجسر فى الرواية هو مجرد رمز للرابطة بين البشر، تلك الرابطة التى دمرتها الحرب. أما فشل روبرت جوردن فهو جزء من فشل أكبر يشمل الإنسانية كلها. إلا أن هيمنجواى أكد أن الموت لم ينتصر فى

النهاية وأن تضحية الأسبان لم تذهب هباء. فمن الهزيمة يخرج نصر يتمثل في الأمل الجديد الذي يحمله أوجستن وماريا وبيللر - الباقون من عملية الجسر - ليبلغوه للعالم كله فجوردن هو المسيح الذي ضحى بحياته من أجل البشرية، وكان تدميره للجسر من أجل بناء آلاف الجسور الأخرى.

عند صدور الرواية هاجم الكثير من النقاد هيمنجواي لأنه لم يتخذ موقفاً سياسياً واضحاً، ولأنه قام برسم الشخصيات الأسبانية بطريقة تبدو أكثر جاذبية عن البطل ذاته، يبدو لي أن هؤلاء النقاد كانوا محدودي الرؤية، فلقد تعاملوا فقط مع الرواية ككتاب يتداول تاريخ الحرب والنزاع السياسي في هذا الوقت، لم يدركوا أن الرواية ما هي إلا بانوراما للحياة الأسبانية قبل وأثناء الحرب. لذلك كان من البديهي أن تظهر الشخصيات الأسبانية أكثر جاذبية من البطل. ومن ناحية أخرى شخصية روبرت جوردن هي تجسيد لأحلام وأيديولوجية هيمنجواي نفسه، أي أنه رجل فكر وليس فقط رجل فعل. والحرب بالنسبة لجوردن هي التعليم الذي تلقاه هذا المغامر الأمريكي المثالي ليتحول إلى إنسان أكثر واقعية، وذلك عن طريق مقابلته لعدة شخصيات مختلفة تمثل كل على حدة سمة من الشخصية القومية الأسبانية. فمن خلال إنسانية أنسلمو وإصراره الشديد على التسامح والحب وكرهه للقتل، ومن خلال شخصية بابلو التي تتناقض مع الأول تماماً في عدوانيته ويأسه التام من الانتصار تعلم جوردن قيمة الحياة والشجاعة والتسامح. برغم تناقض الشخصيتين، إلا أنهما يمثلان التناقض الذي يشعر به جوردن، والذي حاول أن يتخلص منه طوال الرواية. أما ماريا فلقد أعطت جوردن من الحب ما جعله يكتشف قيمة العاطفة والجانب الرومانسي في الحياة، وأهمية الأشياء المجردة التي رفضها أبطال هيمنجواي السابقون.

إن الموقف السياسي الذي اعتنقه هيمنجواي تجاه الحرب يتجلى في تصويره للشخصيات الأسبانية ليس كنماذج للشر والخير بل كنساء ورجال حقيقيين بكل قوتهم ونقاط ضعفهم. فبابلو بعدوانيته الشديدة وخيانته لرجاله لا يختلف كثيراً عن أتباع الفاشية، وبرناردو الذي يحارب الجمهوريين لايقل إنسانية وتديناً عن أنسلمو، وكل من الشخصيتين يضحي بحياته في النهاية دفاعاً عما آمن به، لم تكن هناك شخصيات بيضاء أو سوداء، بل رسمت كلها باللون الرمادي، فعلى لسان برناردو قال هيمنجواي: «إن هذه الحرب شئ سيئ»، وعلى لسان انسلموا دعا هيمنجواي إلى «السلام والبعد عن القتل.. وإلى التسامح. وبتصوير رجال الجبهتين مثل سائر البشر نجح هيمنجواي بتحميل القارئ المسئولية عن هذه الهزيمة بسبب لا مبالاته وجهله بمعاناة رجل مثله جزء من البشرية». والرسالة التي بعثها هيمنجواي للقارئ هي «لا تسأل لمن تدق الأجراس، فهي تدق من أجلك».

لكن الرواية لم تنته بالهزيمة، بل بالنصر أو على الأقل أمل بالنصر.

فكلمات جوردن الأخيرة لماريا هى نفس كلمات المسيح "I will Go with thee" «سأذهب معك» فتضحية روبرت، أوجستين بمثاليته ووطنيته وبيلار التى تمثل روح الأرض وأسبانيا الأم، فبنجاة هؤلاء يتجدد الأمل فى نصر جديد. وكانت هذه نبوءة هيمنجواى فى الحرب العالمية الثانية. فأسبانيا كانت معركة خسرت وليس الحرب كلها.

ج - مفردات البساطة

أسلوب هيمنجواى يمكن أن يستخدم كتعريف لما حاول تحقيقه هو وغيره من كتاب ما بعد الحرب العالمية الأولى فى الولايات المتحدة وفى خارجها، وهو وضع نهاية للنثر الأدبى واستخدام لغة أكثر موضوعية، لغة لا تتحدث كثيراً عن المشاعر بقدر ما تصوغها. فالقارئ يجب أن يرى التتابع الحقيقى للأحداث بدون أى تدخل شخصى من الكاتب. وعلى الكاتب أن يسجل التجربة بدقة شديدة مثل الكاميرا بدون أى نوع من العواطف الشخصية. فالفنان الحقيقى - بالنسبة لهذا الجيل من الكتاب - هو الذى يستطيع أن ينتزع نفسه من التجربة ويقف بعيداً عنها ليصوغها فى شكل فنى موضوعى وبذلك لن يقوم فقط بإعادة صياغة التجربة بل أيضاً التعليق عليها وتقييمها. بدأت عدم ثقة هيمنجواى فى النثر مع كرهه لكل الأشياء المجردة التى تجعل الكليشيهات والأكاذيب تحل محل التجارب الحقيقية، فالكلمات الكبيرة الفارغة مثل: النبل، التضحية، الحب، الشجاعة والأمل أصبحت بالية من كثرة استخدام الأجيال السابقة لها، والتى تأكد عدم مصداقيتها فى وقت الحرب. فالنثر بالنسبة لهيمنجواى أداة يستخدمها السياسى وليس الكاتب الأمين «سيدتى كل كلماتنا من كثرة الاستخدام السيئ فقدت حدتها» (الموت فى الظهيرة).

فالكاتب الجيد لا يستخدم الكلمات لتضفى غموضاً على حقيقة التجربة، بل يجب أن يستخدمها باقتصاديات شديدة وبشكل واضح ومباشر. لم يطالب هيمنجواى بكلمات كثيرة بل قليلة تحمل معنى مباشراً وتعبر عن الشئ الحقيقى، تتابع الأفعال والحقائق التى تكون المشاعر، والتى ستظل واقعية لسنة أو لعشر سنوات قادمة، أو لو حالفك الحظ للأبد (الموت فى الظهيرة).

أثر عمل هيمنجواى بالصحافة على أسلوبه بشكل واضح. فالموضوعية فى سوء الأحداث، والجمل القصيرة المباشرة، والوصف الدقيق الأمين مع الابتعاد عن العاطفية واستخدام مفردات بسيطة من الحياة اليومية إلى جانب استخدام كل التفاصيل الممكنة لرسم صورة حقيقية للحدث هى أهم سمات أسلوب هيمنجواى ، وهى السمات التى تعلمها من الصحافة، والتى أدخلها على لغة الأدب الأمريكى، مما أحدث تغيراً شاملاً فى التعبير الأدبى فى القرن العشرين.

عندما شرع هيمنجواى فى كتابة «لمن تدق الأجراس» واجهته مشكلتان:

الأولى كيف يعطى المصداقية للراوى، والثانية كيف يقدم اللكنة الأسبانية للقارئ باللغة الإنجليزية، ولحل هاتين المشكلتين كان على هيمنجواى اتباع أساليب جديدة فى الكتابة. فيما يختص بالراوى، لم يستخدم هيمنجواى - لأول مرة - ضمير المتحدث. والذى كان يتلاءم مع روايته التى التى تركز على شخصية البطل المنعزل، والتى يسرد فيها مأساته الشخصية، لكن مع رواية «لمن تدق الأجراس»، كان لابد لهيمنجواى من منظور أوسع حتى يمكن له التعامل مع شخصيات مختلفة ومتناقضة. ومن ثم كان استخدامه لضمير الغائب الذى مكنه من كسر حدود الزمن - الثلاثة أيام التى تحدث فيها القصة - لينتقل بسهولة بين الماضى والحاضر والمستقبل. وأن يكسر حدود المكان. الجبال الأسبانية، ليتحدث عن أسبانيا كلها، أمريكا والعالم بأسره.

فيما يختص باللغة، كان على هيمنجواى تقديم اللكنة الأسبانية فى حديث الشخصيات الأسبانية، لكن فى نفس الوقت كان عليه أن يصوغ الحوار بشكل مفهوم للقارئ الانجليزى. كان من الممكن أن يتجاهل اللكنة الأسبانية وأن يستخدم بدلاً منها لكنة المزارعين والعمال الإنجليز. لكن هيمنجواى رفض ذلك، لأنه سيجرد الشخصيات من واقعيتها. الحل الذى لجأ إليه هيمنجواى هو استخدام بعض الجمل القصيرة باللغة الأسبانية تليها مباشرة ترجمة لها مع المحافظة فى هذه الترجمة على التكوين النحوى للجملة الأسبانية. رغم أن هذا لا يعد من الناحية النحوية صحيحاً، لكن القارئ استطاع الفهم بسلاسة وفى نفس الوقت استطاع الإحساس باللغة الأسبانية. أما إذا قالت الشخصية حواراً طويلاً فكان هيمنجواى يكتبه باللغة الإنجليزية. والشئ الملاحظ أيضاً فى لغة الرواية هو استخدام هيمنجواى لـ "Thee" و"Thou" وهى ضمائر تستخدم فى اللغة الإنجليزية القديمة أو لغة الشعر فقط. مما أعطى الحوار طبيعة شعرية غنية.

عندما سُئل هيمنجواى عن كمية "" - الفحش - الذى تحتويه عباراته. غضب هيمنجواى ورد بأنه يسمع هذه العبارات فى الحياة العامة مثل باقى الناس، ويستخدمها فى الحوار مثل باقى الناس، وسجلها فى رواياته وهذا ما لا يفعله باقى الناس. فالشتائم والعبارات القذرة التى تستخدمها بعض الشخصيات هى جزء من واقعية هيمنجواى فمثلاً عند تصويره المشاحنات بين الغجر فى لمن تدق الأجراس، كان لابد له من استخدام مثل هذه الألفاظ. لكن هيمنجواى تناولها بشكل أكثر من الطبيعى، حتى أن القارئ لا يشعر بأى إهانة، بل أنها تؤكد له واقعية المشهد.

فى النهاية نستطيع القول إن هيمنجواى استطاع أن يتوصل إلى حل لجميع المشكلات التى واجهته فى الكتابة. وقام بنسج الأسلوب بالمادة بشكل واقعى وفنى، فالسطور القصيرة ذات الطابع الشعرى، والحوار البسيط غير المتكلّف ما هو إلا تصوير للحياة فى مفردات بسيطة.

ليلى مراد.. والفن الجميل

د. عادل كامل

فرق كبير بين الظواهر والحقائق، فالظاهرة تمثل بخاراً «يظهر قليلا ثم يضمحل»، أما الحقيقة فهى الشيء الثابت الذى لا يؤثر فيه عنصر آخر فلا يتغير لا بالجليد ولا بالحرارة، الحقيقة لا تفقد وجودها بمرور الزمن أو حتى الزمان، بعكس الظاهرة التى يمكن أن تكون "إعلانا" أو إعلاماً" يخاطب هوانا أو ما فى جيوبنا المتواضعة سواء من خلال الميكروفون أو من على شاشة سينمائية، أو شاشة فضية تليفزيونية، والإعلان مثلا يمكن أن يستقرعلى ورقة يكون مآلها فى النهاية، سلة المهملات! والتاريخ ملىء بآلاف الأسماء من ذلك النوع عديم القيمة، لكن ذات التاريخ يحفظ يحتفظ لنا بأرشيف كبير.. كبير جدا من أسماء الخالدين، أسماء حفرت حروفها فوق جدران الحضارة، وتمر الأجيال ويمر الزمن ولا ننسى ـ فى عالم الفنون مثلا ـ عظماء كثيرين بدءاً من امنحتب أول مهندس معمارى فنان مبدع صمم وأشرف على تنفيذ الأهرام معجزة آلاف السنين والشاهد على إعجاز الحضارة والإبداع المعمارى والتشكيلى المصرى القديم.. مثلا.. ولن ينسى التاريخ ـ فى الموسيقى والغناء ـ بيتهوفن.. موتسارت.. باخ.. اندل .. تشايكوفسكى.. هايدن .. فيردى.. وغيرهم من حضارة عصر النهضة الموسيقية الأدبية..

ومن الحضارة المصرية وحضارة المنطقة العربية لن ننسى.. سيد درويش وعبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ ووديع الصافى وفيروز وأسمهان.. وأيضاً فنانتنا .. ليلى مراد.

ولدت «ليلى مراد» لأب موسيقى هو المطرب زكى مراد والذى تزامل مع نجوم الغناء فى عصره (بداية القرن العشرين) مثل صالح عبد الحى وعبد اللطيف البنا وداود حسنى وعبد الحى حلمى والذين كانوا يتجمعون فى منزل أبيها، من هنا تكون المناخ الفنى لليلى مراد منذ طفولتها، وكان أبوها يعزف



على آلة القانون التى ورثها عن أبيه، واختزنت من ذكرياتها ذهابها إلى حفلات دار الأوبرا كى ترى أعمال الشيخ سيد درويش، كما أحبت الاستماع أيضاً إلى عملاقة الطرب وقتها منيرة المهدية.

عاش معها ذات المناخ الفنى والموسيقى أشقاؤها مراد وإبراهيم ومنير، وشقيقاتها ملك وسميحة، كان الأبناء يحفظون عن ظهر قلب أغنيات أبيهم لكن ليلى كانت هى اللامعة وسط شقيقاتها، ومنير وسط أشقائه، كان يميل إلى الاغنيات الصغيرة (الطقاطيق)، وقد تعرضت الأسرة لفاقة مالية فى أوقات كثيرة لكنها كانت تواجه المحن بالصبر والأمل والعمل، عملت ليلى فى صباها على ماكينة الخياطة بالمنزل. واحترفت ليلى حفظ الأغنيات الصعبة على يدى صديق الأسرة الفنان الملحن داود حسنى، ذهبت مع والدها إلى الأفراح من أجل لقمة العيش، وداومت على حفظ ألحان داود حسنى، لكنها أيضاً كانت تذهب إلى سرادقات المآتم كى تستمع إلى عبقرية قارئ القرآن الكريم الشيخ محمد رفعت.

ثم كانت أول رحلة غنائية فى حياتها الفنية، تلك الرحلة التى بدأت فى بنى سويف واستمرت حتى أسوان، لم يتصل الجمهور فى البدء بصوتها الرقيق لأنه اعتاد الاستماع إلى الأصوات القوية التى تصل إلى الآلاف بدون الميكروفون، ومع ذلك كان صوتها الجميل رغم خفوته قادراً على إسكات الجمهور وإرغامه على الاستماع إليها، هنا تحقق لها نجاح ملحوظ واستمر فى تزايد ثم كان مسرح يوسف وهبى، مسرح رمسيس هو أول خشبة تقف عليها الفنانة الجديدة «ليلى مراد»، وفى عام ١٩٢٩ كتبت عنهات مجلة واحدة من أشهر مجلات الفن قائلة:إن كل من يستمع إلى هذه الفتاة الخجولة يكتشف موسيقية صوتها وحلاوة تعبيره، وغنت لأول مرة فى حياتها على مسرح رمسيس فى حفلة عامة، وكان أحد عازفى فرقتها الموسيقية عازف العود المتمرس والملحن المغمور رياض السنباطى.

وكان أول لقاء بها فى السينما على طريق الغناء فقط، سجلت أولى أغنياتها للسينما فى فيلم نجمة الإنتاج والبطولة والإخراج السينمائى بهيجة حافظ سجلت ليلى مراد أغنية «يوم السفر» وذلك فى فيلم «الضحايا» وهى من تلحين القصبجى أحد عباقرة تدريب صوت ليلى مراد.

وإلى ميكروفون الإذاعة شجعها الفنان مدحت عاصم على الوقوف أمام الميكرفون، كما شجع أيضاً الموسيقار فريد الأطرش والمعجزة الغنائية شقيقته أسمهان، أعطاها مدحت عاصم فرصة تقديم عدد من أغانيها التى ظلت سنوات تعمل على حفظها وترديدها، ثم التقت بالفنان محمد عبد الوهاب وغنت أمامه أغنيته الشهيرة وقتها «ياما بنيت قصر الأمانى» ولم يصدق عبد الوهاب أن هذه الفتاة استطاعت أن تغنى واحدة من أصعب أغنياته بهذه الكفاءة فى التعبير والتطريب، من هنا قام بدعوتها لتوقيع أول عقد سينمائى للبطولة فى حياتها، وكان فيلم «يحيا الحب»، وكان هذا الفيلم فاتحة طريق إلى السينما،

فاعقب فيلم يحيا الحب عام ١٩٣٨ سلسلة أفلام استمرت تمثل رصيدا فى حياتها، وحياة جمهورها من بعدها، ذلك الرصيد السينمائى الذى سيظل نقطة تحول فى السينما الاستعراضية المصرية، وقد حققت أفلام ليلى مراد - ولم تزل - نجاحاً هائلاً فى التوزيع والإيرادات على مستوى جميع دول المنطقة العربية والأفريقية والآسيوية، ورغم رحيلها ألا أن فنها باق ولم يرحل .. ولن!

بريئة من تهمة

فى صباح يوم ١٢ سبتمبر عام ١٩٥٢ - أى بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بخمسين يوماً فقط! نشرت جريدة الأهرام على لسان «مراسلها فى دمشق»!:

«إن الحكومة السورية قررت منع أغانى ليلى مراد وأفلامها فى سوريا، لأنها تبرعت لإسرائيل بمبلغ خمسين ألفا من الجنيهات»

وقد كان لنشر هذا الخبر أسوأ ردود الفعل على معجبى الفنانة الكبيرة التى تربعت على عرش الغناء العربى مع أم كلثوم وعبد الوهاب وفريد الأطرشوأسمهان آنذاك، وقد اهتمت وكالات الأنباء العالمية فى القاهرة وبعض العواصم العربية بهذا الخبر نظرا لشعبية ليلى مراد خاصة من خلال أفلامها التى أحبها جمهورها الكبير.

وقالت وكالة الأسوشيتدبريس «إن ليلى مراد كذبت الأنباء القائلة بأنها تبرعت بـ٥٠ ألف جنيه لإسرائيل وأكدت أن هذه الرواية مردها حقد بعض المشتغلين بشئون السينما، وأضافت بأنها موقنة بأن الشعب المصرى والحكومة المصرية يعرفانها حق المعرفة ولا يصدقان هذه المزاعم».

وذات التكذيب نشرته الأهرام نفسها فى اليوم التالى.

وجاءت البراءة الحاسمة من مجلس قيادة الثورة نفسه من خلال خطاب - وثيقة - أرسله «قائد الجناح» وجيه أباظة مدير الشئون العامة بمجلس قيادة الثورة، وهو الخطاب الذى أخرس الأفواه وكشف أن الأمر يمكن أن يكون أحقاداً شخصية على الفنانة الكبيرة، وبرره البعض الآخر بأنه أحقاد على فنانين عرف عنهم عروبتهم من خلال شهرتهم فى المنطقة العربية وحب ملايين العرب لهم وفى مقدمتهم ليلى مراد.

أما برقية وجيه أباظة فقد أرسلها إلى غرفة صناعة السينما التى كانت قد استفسرت وقتها من قيادة الثورة عن أية معلومات يمكن أن تشين وطنية وعروبة ليلى مراد، جاءت البرقية الحاسمة تقول:

«السيد رئيس غرفة صناعة السينما المصرية، بالإشارة لكتابكم رقم ٤٣٥ بتاريخ ١٩٥٢/١٠/٢٤ بخصوص السيدة الفنانة ليلى مراد، أتشرف بالإفادة بأنه بعد تحريات جهات الاختصاص فى هذا الموضوع تبين لنا أن السيدة الفنانة ليلى مراد لم تسافر إلى إسرائيل، ولا صحة لما نشر عن تبرعها لحكومة إسرائيل بأى مبلغ وتقبل تحياتى»

توقيع: قائد جناح
وجيه أباظة
مدير الشئون العامة

وواضح من ذلك أن هناك بعض المحاولات الصهيونية التى كانت تحاول نسب بعض أسماء الفنانين من اليهود العرب إلى ما يسمى بالثقافة اليهودية حتى تخلع عنهم حقيقة انتمائهم إلى الثقافة العربية، ونذكر أن ذات الاتهام قد أثير من قبل تجاه فنانين آخرين مثل الملحن الكبير داود حسنى الذى يعد واحداً من ألمع فنانى وموسيقيي المنطقة العربية بل هو أحد أعمدة الموسيقى العربية المعاصرة ملحنا وأستاذاً فى فنون نظريات الموسيقى العربية الحديثة.

وفى عام ١٩٥٣ شاركت الفنانة ليلى مراد فى المشروع القومى الكبير مشروع قطار الرحمة والذى طاف بمحافظات وأقاليم مصر وهو المشروع الذى شارك فيه عدد ضخم من الفنانين المصريين وأشرف عليه آنذاك وجيه أباظة.

وكانت ليلى مراد تصر دائماً على مصريتها وعروبتها، ففى مجلة الفن عدد نوفمبر ١٩٥٢ تقول: إننى مظلومة وبريئة من كل مانسب إلى، إننى مصرية عربية.. إن براءتى ستظهر للجميع وسيزداد حب جمهورى لى فى جميع البلاد العربية..

وتقول بعد عودتها من رحلة إلى باريس قامت أثناءها «حركة الجيش» ـ هكذا أطلق على الثورة فى البداية ـ حول انطباعها وانطباع الأوربيين عن هذه "الحركة" لمجلة الفن أيضاً:

بفضل هذه الحركة وبفضل رجالها الأبطال تغيرت آراء الأوربيين جميعا فى مصر والمصريين، لقد أصبحوا الآن إذا رأوا مصريا هناك يرفعون له القبعة ويهتفون بأعلى صوتهم «يحيا نجيب» يقصدون اللواء محمد نجيب الذى أتى به رجال الثورة قائدا لهم يقود ثورتهم فى مرحلتها الأولى، وعندما سئلت: ماذا أعدت للمساهمة فى حركة التحرير قالت: إننى أضع مجهودى الضعيف وكل ما أملك تحت تصرف هذه الحركة المباركة.. بل إننى لن انتظر حتى يطلب منى أن انضم إلى الصفوف فسأعمل من الآن على تقديم كل ما استطيع تقديمه لهذه الحركة العظيمة..»

وأعرف أن ليلى مراد وزوجها الفنان أنور وجدى قد تبرع كل منهما عام ١٩٤٨ بمبلغ مائة جنيه للترفيه عن جنود الدول العربية التى تقاتل فى فلسطين..

وفى عام ١٩٥٥ غنت ليلى مراد أغانيها الوطنية التى ذاعت شهرتها آنذاك وهى أنشودة: «على الإله القوى الاعتماد». وعلى ما أذكر فإن ملحن هذه الأنشودة الجميلة هو الفنان الراحل مدحت عاصم.

صوت ليلى مراد - موسيقا - من الطبقات الصوتية الحادة والتى نسميها «سوبرانو ليريك» أى طبقة السوبرانو الغنائية، يشترك معها فى ذات الطبقة عدد من مغنيات الأوبرا فى مصر، منهن: رتيبة الحفنى، الراحلة كارمن زكى، د. نبيله عريان، منى زمله، وهناك أيضاً نوع شهير من طبقة السوبرانو يسمى السوبرانو دراماتيك وهذه الطبقة تتميز بالقوة وتؤدى الأعمال التراجيدية فى فن الأوبرا مثل شخصية عايدة فى أوبرا عايدة مثلا، ومن أشهر من غناها فى مصر الراحلة أميرة كامل، أما الفنانة الراحلة ليلى مراد فيشترك معها فى ذات الطبقة الفنانة الراحلة أسمهان، وأيضاً فنانات معاصرات مثل عفاف راضى ولطيفة التونسية وسميرة سعيد المغربية ووردة الجزائرية.

ويتميز صوت ليلى مراد أيضاً بما نسميه فنيا «النفس الطويل» فإن مساحة التنفس الصوتى عندها مساحة كبيرة تتيح لها تميزا وتفرداً عن غيرها من الفنانات اللاتى يحترمن الغناء، ويمكن أن نطلق على ليلى مراد أيضاً تعبيرين فنيين فى آن واحد تعبير المغنية، وتعبير المطربة: المغنية أى الفنانة التى تملك نواحى الغناء بكافة أشكاله، من القصيدة حتى المونولوج، والغناء يتطلب التزاما كاملاً بالنص الموسيقى ولا يمكن الخروج عنه بأى شكل من الأشكال، ومن خلال هذا التميز يمكنها مثلا أن تكون بطلة لأوبريت غنائى حيث الالتزام بالألحان التزاما كاملا خاصة فى حالة وجود المايسترو الذى يقود مثل هذه الأعمال المسرحية التى تتطلب من المغنى أن يكون ممثلا ومتحركاً ومغنياً على خشبة المسرح فى آن واحد. وهى أيضاً "مطربة" أى تمتلك إمكانات الارتجال الغنائى والتطريب الذى يتجلى فى أداء المواويل وغيرها من أشكال الغناء الشرقى الحر.

ليلى مراد "مغنية" فى العديد من أغنياتها المشهورة مثل: «أنا قلبى دليلى»، «اتمخترى واتميلى يا خيل»، «الحبيب المجهول»، «الحب الجميل» «ياحبيب الروح»، «الميه والهوا» «أبجد هوز» و «من القلب للقلب رسول»، «ياما .. أرق النسيم».

والفنانه ليلى مراد من الفنانات اللائى برعن فى غناء أصعب الاغنيات التى كانت تضم أعمالا موسيقية موزعة توزيعاً موسيقياً سواء للأوركسترا الذى يصاحبها أو الكورال الذى كان يردد معها وينشد حولها مثل تلك الاغنيات، وهذه كفاءة خاصة! بمعنى أن المغنى يغنى لحن أغنيتـه وفى ذات الوقت تعزف الأوركسترا لحنين مختلفين وذات الشىء بالنسبة للكورال، ومثل هذه الأغنيات تتطلب كفاءة موسيقية لا يتأثر فيها المغنى أو المطرب بالألحان المختلفة التى تمتزج معه أثناء الغناء، وفى تاريخنا الغنائى الموسيقى فى عصر ليلى مراد أى فى الأربعينيات والخمسينيات لم يبرع فى هذا المجال سوى قليلين مثل محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ثم عبد الحليم حافظ بعد ذلك!

ميزة موسيقية أخرى تمتعت بها ليلى مراد، هى التعبير، والتعبير فى الموسيقى المصرية جاء على يد المجدد الموسيقى البارز الفنان سيد درويش، الذى

تمرد على التراث التركى العثمانلى، وعلى موسيقى الهوانم وألحان وأغنيات المخادع، وباختصار فقد قام سيد درويش بفتح أبواب التعبير لأول مرة فى عالم الغناء المصرى بمعنى أن يقوم المطرب أو المغنى بإبراز معنى الكلمة التى يغنيها، قبل هذه الثورة الموسيقية "الدرويشية" كان المطرب يؤدى مثلا كلمة "بركان" مثلما يؤدى كلمة «أشتاق إليك»، تستوى الكلمتان لحنا وتعبيرا، ابتكر سيد درويش اللحن «المعبر» ومعه الأداء المعبر أيضاً، كانت ليلى مراد من أبرز من اهتموا بهذا العنصر الفنى المتميز ، نجدها فى الاغنيات الدينية تحقق معنى القيمة الروحية وكأنها تبتهل بالفعل إلى الخالق، وفى الاغنيات الاستعراضية تعطى كل أغنية مذاقها، من المؤكد أن اللون هو القاعدة الأساسية والمصدر الرئيسى للتعبير لكن المغنى أو المطرب الذى لايستوعب معنى الكلمة يمكنه أن يدمرها ـ الكلمة ـ بدلا من أن يقوم بتوصيلها إلى المستمع.

نجحت ليلى مراد فى أغنياتها الاستعراضية نجاحا باهرا صنع للأغنية الاستعراضية المصرية شكلا خاصا بها، شكلا فنيا متميزاً ساعدها فى ذلك سماوية صوتها وسحر تعبيرها ورقى أدائها وموسيقاها المذهلة والنافذة إلى العقل والوجدان معا! يضاف إلى ذلك مقدرتها على أداء الألحان الصعبة التى تحتاج موهبة فذة وصوتا قادرا على أداء مثل هذه الألحان، خاصة محمد القصبجى وألحان رياض السنباطى، وذات النجاح والتعبير حققته ليلى مراد مع ألحان مجموعة «المثقفين موسيقيا» مثل عبد الحليم نويرة الذى قدم لها فى بعض أفلامها ألحانا لا يقدر على غنائها سوى الدارس العلمى لأصول الغناء، ونفس الشىء ينطبق على ألحان كل من محمود الشريف ومدحت عاصم، وهذا كله يدخل فيه أيضاً عنصر الخبرة والمهارة والتعلّم، هكذا غنت ونجحت ليلى مراد.

ليلى مراد فى السينما

وبإحساسه العبقرى قرر محمد عبد الوهاب عام ١٩٣٨ أن تكون الشابة الصغيرة ليلى مراد (٢٠ سنه) هى البطلة الغنائية المتفردة أمامه فى فيلمه «يحيا الحب» ، دورها فتاة يتيمة حرمت من الرفاهية لكنها لا تستطيع أن تتخلى عن طبيعة أنثوية فيها هى «الدلع». من هنا جاءت عبقرية الشابة الجديدة، المغنية الجديدة التي لفتت الأنظار في هذا الفيلم ليس فقط إلى مراهقتها بل أيضاً إلي شخصية الكبرياء التي لبست ثوبها بمنتهى النجاح رغم أنه كان فيلمها الأول، وقد اشتهرت أغنياتها في هذا الفيلم خاصة أغنية «ياقلبى ليه كده حيران»، وأن كان «يحيا الحب» هو بداية السينما لليلى مراد فإن هذه البوابة قد فتحت عى مصراعيها أمام أشهر نجمة غناء سينمائية فى تاريخ السينما المصرية.

ننتقل معها بعد ذلك إلي «ليلى بنت الريف» حيث قامت بدور فتاة من الريف ، فتاة ليست فقيرة بل ثرية، تتزوج زواجاً تقليدياً من ابن عمها الارستقراطى (يوسف.بك وهبى) القادم من أوربا حيث ترتمى فى عالم جديد عليها، عالم بعيد كل البعد عن عالم التقاليد والعادات الريفية التيى تربت عليها، هذا العالم هى ترفضه تماماً مما يبعد زوجها عنها، لكنها وبلمحة ذكاء مؤقته تقرر العيش فى هذا العالم فتتحول شكلاً وموضوعاً إلي إحدى بنات الأسر المتمدينة التى تتحدث بلكنة فرنسية، وكان انتماؤها إلى هذا العالم لمجرد جذب زوجها إلى عش السعادة الزوجية مرة أخرى، وقد أبدع ألحان هذا الفيلم الفنان رياض السنباطى الذي قدم لصوتها مجموعة من الإبداعات الصعبة التى يمكن أن نقول أنها كانت مدرسة لصوت ليلى مراد فى مراحل حياتها الفنية وحياتها الغنائية الأولى ومع رياض.السنباطى بدأت أولى خطوات التطرب وغناء الألحان التطريبية التى كشفت استعداد ليلى مراد وكفاءة صوتها فى هذا الشكل الشرقى المعروف من الألحان.

ويدخل النجم السينمائى العبقرى أنور وجدى فى عالم ليلى مراد، يتألق معها نجماً ومخرجاً فى آن واحد، يلمع البطلان.معا ومع ذلك يزداد لمعان نجم ليلى مراد فى مجموعة أفلام أنور وجدى بعد رحلتها السابقة مع العملاق يوسف وهبى نجما تمثيليا ومخرجا أيضاً، لكن ازدهار صوت ليلى مراد وشهرة أفلامها ترتفع إلى قمة عصرها الذهبى مع أنور وجدى فى أفلام: «ليلى بنت الفقراء»، «ليلى بنت الأغنياء» «قلبى دليلى» «عنبر»، والفيلم التحفة الفنية غزل البنات والذى جمع أهم نجوم مصر فى ذلك الحين: نجيب الريحانى، يوسف وهبى، محمد عبد الوهاب، سليمان نجيب، ومن شباب السينما وقتها: محمود المليجى، وفريد شوقى، ومع كل هؤلاء "أنور وجدى".

وقد تربعت ليلى مراد فى أفلامها على عرش الأغانى الاستعراضية ولم ينافسها أحد فى هذه القمة سوى الفنان فريد الأطرش الذى حصل مثلها على أعلى الأجور وحققت أفلامه أيضاً أعلى الإيرادات، وقد ساعد فريد الأطرش على ذلك شهرته الكبيرة فى البلاد العربية.

ونجد فى أفلام ليلى مراد الاستعراضية أكبر كم من الموسيقيين الذين كانوا يقومون بتسجيل أغنياتها فى استوديوهات الصوت يضاف إلى ذلك أكبر وأجمل مجموعة من الراقصات الاستعراضيات اللواتى أجدن كافة أنواع الرقص الأوربى والمصرى الشعبى والشرقى وكان أغلب تلك الفتيات من اليونانيات (الجريجيات) واليهوديات اللواتى كن يعشن فى مصر وقتها.

ولا يجب أن ننسى أيضاً فى عالم سينما ليلى مراد بجانب يوسف وهبى وأنور وجدى كمخرجين فقد عمل معها شباب الإخراج السينمائى وقتها مثل توجومزراحى فى البداية، ثم بعد ذلك كمال سليم وحسن رمزى، ونيازى مصطفى وحلمى رفلة وبركات وحسين صدقى ويوسف شاهين، وأيضاً سيف

الدين شوكت وحسن الصيفى.

* أفلام ليلى مراد. (فيلموجرافيا)

١٩٣٨: يحيا الحب.. مع محمد عبد الوهاب إخراج: محمد كريم
١٩٣٩: ليلة ممطرة.. مع يوسف وهبى إخراج: توجومزراحى
١٩٤١: ليلى بنت الريف.. مع أنور وجدى إخراج : توجومزراحى
١٩٤١: ليى بنت مدارس.. مع يوسف وهبى إخراج : توجومزراحى
١٩٤٢: ليلى.. مع حسين صدقى إخراج : توجومزراحى
١٩٤٤: شهداء الغرام.. مع إبراهيم حمودة وأنور وجدى إخراج كمال سليم
١٩٤٤: ليلى فى الظلام.. مع حسين صدقى وأنور وجدى قصة وسيناريو وحوار أنور وجدى
١٩٤٥: ليلى بنت الفقراء.. مع أنور وجدى إخراج أنور وجدى
١٩٤٦: الماضى المجهول.. مع أحمد سالم قصة وسيناريو وحوار: أحمد سالم
١٩٤٦: ليلى بنت الأغنياء.. مع أنور وجدى إخراج: أنور وجدى
١٩٤٧: ضربة القدر مع يوسف وهبى ومحمود المليجى إخراج يوسف وهبى
١٩٤٧: شادية الوادى.. مع يوسف وهبى وكارم محمود إخراج يوسف وهبى
١٩٤٧: خاتم سليمان. مع يحيى شاهين وزكى رستم إخراج : حسن رمزى
١٩٤٧: قلبى دليلى.. مع أنور وجدى إخراج: أنور وجدى
١٩٤٨: عنبر.. مع أنور وجدى إخراج: أنور وجدى
١٩٤٨: الهوى والشباب.. مع أنور وجدى إخراج نيازى مصطفى
١٩٤٩: المجنونة.. مع محمد فوزى وإسماعيل يسين إخراج حلمى رفلة
١٩٤٩: غزل البنات.. مع نجيب الريحانى إخراج: أنور وجدى
يوسف وهبى أنور وجدى سليمان نجيب محمد عبد الوهاب فريد شوقى
١٩٥٠: شاطئ الغرام.. مع حسين صدقى ومحسن سرحان إخراج بركات
١٩٥١: آدم وحواء.. مع حسين صدقى ومارى منيب إخراج حسين صدقى
١٩٥١: حبيب الروح.. مع يوسف وهبى وأنور وجدى إخراج: أنور وجدى
١٩٥١: ورد الغرام.. مع محمد فوزى إخراج بركات
١٩٥٢: سيدة القطار.. مع عماد حمدى ويحى شاهين إخراج: يوسف شاهين
١٩٥٢: من القلب للقلب.. مع كمال الشناوى إخراج بركات
١٩٥٣: ليلى بنت الأكابر.. مع أنور وجدى وزكى رستم إخراج: أنور وجدى
١٩٥٤: الحياة الحب.. مع يحيى شاهين إخراج : سيف الدين شوكت
١٩٥٥: الحبيب المجهول.. مع حسين صدقى وكمال الشناوى عبد السلام النابولسى إخراج حسن الصيفى

ملحنون لحنوا لليلى مراد

محمد عبد الوهاب، رياض السنباطى، محمد القصبجى، زكريا أحمد، محمد البكار، عبد الحميد عبد الرحمن، محمد فوزى، عبد الحليم نويرة، أحمد صدقى، أحمد صبرة، حسين جنيد، محمود الشريف، على فرّاج، يوسف صالح، منير مراد، كمال الطويل.



سينما

قيام وسقوط دولة عادل إمام

أمل رمسيس

الضجة التى أثيرت مؤخراً حول تهديد محمد هنيدى لعرش عادل إمام.. تدفعنا إلى تأمل هذه الظاهرة فى ضوء الواقع الاجتماعى والثقافى الذى أدى لظهور كل منهما ونجاحه.

فالتغير الذى حدث فى بنية المجتمع فى السبعينات كان من أهم الأسباب التى أدت إلى ظهور وتألق عادل إمام، وهى شبيهة بالأسباب التى أدت إلى ظهور محمد هنيدى فى نهاية السبعينات كانعكاس لواقع ثقافى واجتماعى فى تلك الفترة.. وقراءة كل من الواقعين يفسر لنا أسباب ظهور النجمين.

رغم أن ظهور عادل إمام سبق تألقه ونجوميته بسنوات طويلة مع نهاية الستينات عندما تعرف عليه الجمهور لأول مرة فى مسرحية «أنا وهو وهى» فى شخصية دسوقى أفندى، وانطلاقه بعدها فى عالم السينما من خلال عدد من الأدوار الثانوية أنبأت بوجود موهبة حقيقية.. فى هذه الفترة قدم عدة أعمال فى السينما والمسرح توجت عام ١٩٧٣ بظهوره فى دور الزعيم بهجت الأباصيرى فى مسرحية «مدرسة المشاغبين» هذا الدور الذى قرر عادل أن يلعبه فى الواقع وصولاً به إلى مسرحية «الزعيم» كلقب يلتصق به أينما كان... رغم أنه لم يكن هو الموهبة الوحيدة فى مجموعة المشاغبين لكنه بلا شك كان أكثرهم ذكاءً ووعيا بما يريد تقديمه.

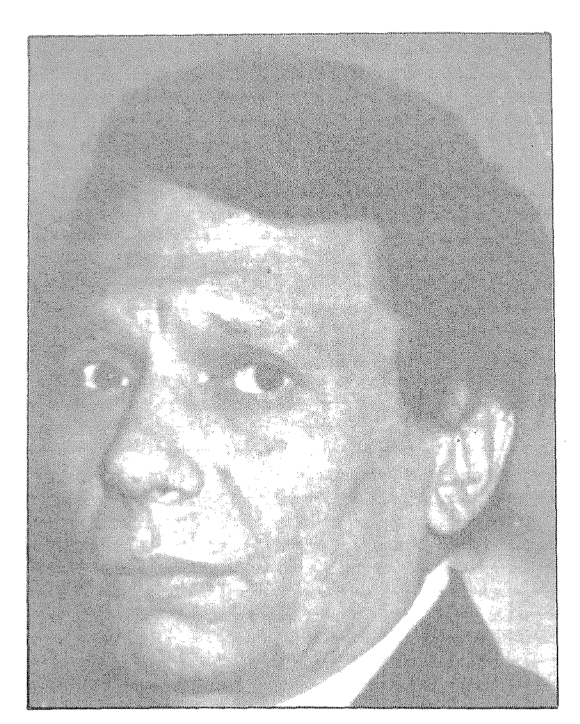
والمؤكد أنه، بجانب موهبته وقدرته على الإضحاك، لم يكن يرضى بمجرد وجوده كممثل كوميدى عادى.. هذا الذكاء وقراءة الواقع هما ما صنعا منه ظاهرة جماهيرية استمرت ٣٠ عاما.

جاءت أول بطولة سينمائية مطلقة عام ١٩٧٩ فى فيلم «رجب فوق صفيح ساخن» الذى حقق فى ذلك الوقت أعلى إيرادات عرفتها السينما المصرية.. لكن نجاح الفيلم لم تكن مرجعيته الوحيدة موهبة عادل إمام. لكنها ارتبطت بشكل مباشر بالتغيرات التى حدثت فى المجتمع.

مع بداية السبعينات دخلت مصر مرحلة جديدة اتسمت بالعديد من المتغيرات يرجعها د. جلال أمين فى كتابه «ماذا حدث للمصريين؟» إلى ظهور العديد من المشكلات التى أدت إلى ما يعرف بظاهرة الحراك الاجتماعى وهو التغير النسبى فى الطبقات. وكان من نتيجته ظهور وانتعاش العديد من الفئات العمالية والحرفيين الأمر الذى كان له أبرز الأثر على الجماهير المترددة على دور العرض السينمائى، وبالتالى على نوعية إنتاج السينما والنتيجة التى أراد الوصول إليها: أن كلا من الانفتاح والهجرة لا يمارس أثره فى مجتمع متجانس بل فى مجتمع تنقسم طبقاته.

وكان من الأحداث الهامة ذات الأثر الواضح على صناعة السينما أن الدولة عام ١٩٧٥ قررت أن تقلص دور القطاع العام السينمائى بانسحابها من الاستديوهات ودور العرض التى تديرها، ومع ترك الساحة لإنتاج القطاع الخاص.. سيطرت الأفلام التجارية والهابطة المستوى التى تسعى للإقبال الجماهيرى دون أى اعتبار للتميز الفنى، وغلبت الأفلام الميلودرامية والكوميدية على الانتاج. فى هذه الفترة انحسرت موجة الأفلام الكوميدية الجيدة وغرقت الأفلام فى مستنقع الهزليات رغم وجود عدد من الأفلام الجادة لكنها تمثل نسبة ضئيلة. وذلك إرضاءً لجمهور السينما الجديد الذى أصبح يشكل أغلب روادها من الحرفيين القادرين ماليا.

فى هذه الظروف والأجواء انطلقت نجومية عادل إمام فى فيلم «رجب فوق صفيح ساخن» إخراج أحمد فؤاد عام ١٩٧٩ ليحطم كل الحواجز ويصبح نجم نجوم السينما المصرية. وجاء الفيلم تعبيرا عن تلك الفئة الجديدة التى أصبحت تمثل الجمهور الحقيقى للسينما، فظهر فى دور الرجل الريفى البسيط الذى يصل إلى القاهرة ومعه قدر من المال لشراء وابور طحين اجتمع أهل القرية فى تدبير ثمنه.. وفى محطة مصر يتلقفه النصّاب سعيد صالح ويستولى على المبلغ. قصة قديمة ومكررة شاهدناها مع اسماعيل يسن وغيره من الأفلام.. لكن الجديد هى تلك النهاية التى وضعت لتمثل واقعا اجتماعيا جديدا لم تشهده مصر من قبل.. فلم يعد رجب إلى قريته يجر أذيال الخيبة ولم يلجأ الى العمل الجاد، لكنه تعلم منطق السوق وقرر الاستفادة من الدرس بالمفهوم الجديد للسوق وسياسة الانفتاح.. ونزل إلى محطة مصر لاستقبال أول ريفى قروى جديد ينزل بها



ومعه حقيبة يمارس معه نفس اللعبة.
واستمر عادل إمام فى تقديم هذه التيمة فهو إما فلاح أو رجل بسيط أو من فئة العمال.. ورغم أنه لا يتمتع بالوسامة والشكل التقليدى للنجم، لكن الجمهور الجديد للسينما وجد نفسه من خلال ابن الحلمية القادم منهم.. كل ذلك اكتمل بما يملكه من سحر خاص واتصال نفسى بينه وبين الجمهور.
وحدث هذا التوحد بين الجمهور الجديد وعادل إمام فأصبح يذهب إلى السينما لمشاهدة بطله.. هذا الجمهور هو الذى صنع نجومية عادل إمام، وذكاؤه هو الذى حافظ على إرضاء جمهوره من خلال تقديم ما يريدونه. وهكذا أصبح بطلا شعبيا يمثل الاغلبية العظمى من هؤلاء الناس الذين جعلهم الحراك الاجتماعى رواد السينما.
فى هذه المرحلة لم يخرج عادل إمام كثيرا عن إطار محاولته إرضاء الجماهير لتجسيد واقعهم وأحلامهم على الشاشة.. وكان الوحيد الذى فطن إلى أهمية الاستناد إلى موقف واضح من المجتمع من خلال دعم الفقراء والمغلوبين على أمرهم والانتصار لهم - سواء جاءت هذه الأفلام عن قصد منه أم صدفة خلقتها ظروف تكوينه الجسمانى والشكلى، ولكنه أصبح شخصية كوميدية مستقلة جمعت بين الفرد المطحون والذكى الذى يستطيع الدفاع عن نفسه وانتزاع حقه من خصومه، أى جمع بين شخصيتى الغلبان والشاطر.
بعد اغتيال السادات عام ١٩٨١، بدأت مرحلة جديدة فى مصر حيث منحت بعض الحريات المشروطة.. وأطلقت حرية التعبير والكلام - إلى حد ما - بعد سنوات الكبت والرقابة المفروضة لعد الأنفاس.. التقط عادل إمام هذه التغيرات.. فانطلق فى المسرح يلقى الانتقادات اللاذعة التى لاقت استجابة فى الصالة. من هنا عرف أن الناس فى حاجة إلى من يعبر عن رفضهم لكل الأوضاع والفساد الذى تفشى وبدأت قضايا الفساد تطرح نفسها على الساحة كأهم الأحداث وأكثر ما يشغل الناس وتحول الفن إلى نوع من «التنفيس» عن كل المسكوت عنه خلال المرحلة السابقة واستفاد عادل إمام من تجربة المسرح حيث التقط بحسه الذكى ما يريده الجمهور، فقرر التغيير وقدم فى السينما أفلاما مثل الأفوكاتو والغول والإنسان يعيش مرة واحدة.
وبدأ التعاون مع مخرجين متميزين مثل رأفت الميهى «الأفوكاتو» وسمير سيف «الغول» و«الهلفوت» ومحمد خالد «الحريف». هذا الفيلم يعتبر بمنطق السوق مغامرة حقيقية لعادل إمام، فهو دور بعيد عن الكوميديا ولكنه قريب من رجل الشارع العادى بطله لاعب «كرة شراب» معروف فى مباريات الشارع يحلم بالنجاح فى العمل فيخذل، يحلم بأن يصبح لاعبا شهيرا فتخذله الملاعب ويحلم بحياة مستقرة فينتهى به الأمر إلى الطلاق.. إنها مأساة عدم التحقق فى ظل واقع غير واضح المعالم.
فى تلك الفترة لم تتبلور تماما معالم عادل إمام وما يريد توصيله بالتحديد

من خلال فنه.. ولأنه كان في مرحلة البحث، وبطبيعته المتمردة والعاشقة للتغيير ظل يتنقل بين نوعيات مختلفة من الأفلام منها الاكشن والسياسة والرعب والكوميديا الفارس.

مع نهاية الثمانينات كان قد عرف ما يريدة واختار استكمال الصورة الذهنية التى قرر رسمها لنفسه ودعمها كزعيم وفنان ذى دور إيجابى من خلال تقديم أفلام تحمل رسالة تعكس الواقع السياسى الذى نعيشه، ومنذ تلك اللحظة اختفى من قائمة أفلامه كل ما لا يتفق وتلك الرؤية.. ومع فيلم «اللعب مع الكبار» بدأت مرحلة جديدة توجت بالتعاون مع شريف عرفه ووحيد حامد.. من خلال اختياره لموضوعات ذات بعد سياسى سافر اختلطت فيه الكوميديا بالتراجيديا وزادت جرعة النقد، وأصبح عادل إمام نجما له مواقفه ومعاركه الواضحة ضد الإرهاب والفساد.. قضيتان شغلتا النجم سواء على المسرح أو من خلال أفلامه واتفق موقفه مع توجهات الحكومة فى حفاوة محسوبة لا يستطيع أحد انكارها أو حتى انتقادها.

وبجانب أعماله «الإرهاب والكباب» و«الإرهابى» و«المنسى» و«النوم فى العسل» و«الجردل والكنكة» التى دخل بها الى مجلس الشعب واستكملها فى «الواد محروس».. عرف أن الصورة التى يريد رسملها لن تكتمل إلا من خلال وضعها فى إطار الفنان المتفاعل مع المجتمع وقرر أن ينزل الى الشارع عندما سافر الى الصعيد فى أسيوط بعد حادثة الجنازير الشهيرة التى انهال فيها المتطرفون على إحدى الفرق المسرحية هناك.. وعرض «الواد سيد الشغال» غير عابئ بنيران التطرف. وتوالت مواقفه الإنسانية التى وضعته فى دائرة أحد المحاربين للإرهاب حيث حرص على التواجد مع فرج فودة فى المستشفى بعد حادثة اغتياله مباشرة.

وفى عام ١٩٩١ حضر الاحتفال بافتتاح مقهى وادى النيل بميدان التحرير الذى وقع به تفجير مؤسف.. ولم يكتف بالدور المحلى وأيقن أنه سعى إلى زعامة أكثر اتساعاً وانتشاراً فشارك فى لجنة تضامن الشعب المصرى من أجل الانتفاضة وأطفال الحجارة وسافر إلى الجزائر مؤخراً لعرض مسرحيته «الزعيم».

فى عام ١٩٩٥ عرض فيلم «اسماعيلية رايح جاى» لمحمد هنيدى وفى سابقة لم تحدث منذ «رجب فوق صفيح ساخن» - الذى صنع نجومية عاد إمام وكان أول بطولة مطلقة له - صنع هذا الفيلم نجومية هنيدى فى أول بطولة له أيضا.

هذا التشابه بين انطلاقة كل من النجمين يؤكد فكرة أن ظهور نجم جديد فى مصر يرتبط بمرحلة وجمهور جديد يعلن رأيه فى شباك التذاكر.. فإذا كان عادل إمام بمرجعيته الثقافية والاجتماعية نتاجاً لمرحلة الثورة عاش حلمها وذاق انكسارها.. وكان دائماً قادراً على التقاط نبض الجماهير بحسه الثقافى والسياسى الواعى.. فإن هنيدى أيضا كان نتاج مرحلة خالية فارغة بعيدة عن

أى انتماءات سياسية أو ثقافية.. لذلك عرف كيف يتوجه إلى جمهور لا يحمل أى ملامح حقيقية، لم يعد مباليا بكل الخطابات السياسية ونسى قضايا فلسطين والحرب وإسرائيل والقومية العربية. جمهور لا يريد أن يسمع شيئاً أو يفهم أو يقول شيئا.. فقد الحلم ونسىّ التاريخ وأصبحت السينما بالنسبة له وسيلة للتسلية وسط واقع مرير.. يبحث بين قاعات العرض عن الضحك والفرفشة و«الروشنة»، ولذلك كان أكثر إقبالاً على فيلم هنيدى الثانى «صعيدى فى الجامعة الأمريكية».. ساعيا من «كامننا» إلى «روشنوه وكاچولوه».

يبدو أن منطق هذه المرحلة لم يهضمه فكر وخلفية عادل إمام الثقافية ولم يتعايش معها.. ولكنه حاول أن يقترب فى آخر أفلامه «الواد محروس بتاع الوزير» من هذا الجمهور.. وحاول أن يمسك العصا من المنتصف.. فسعى لزيادة جرعة الإضحاك مع تضمين الفيلم رسالة سياسية ضد فساد نواب مجلس الشعب.. فجاء الفيلم مخيبا لكل التوقعات.. ضاعت الرسالة السياسية وسط بهارات وزيادة جرعة الجنس والضحك المفتعل، ولم يحقق الغرض منه فى الإضحاك.. رغم امتلاكه لموهبة الإضحاك ولكن فعل الزمن فعله وأصبحت حركاته أكثر افتعالاً ومثل «الضحكة القديمة».. بعد أن حفظها الناس خلال ٣٠ عاما من الإعادة والإزادة فى كل عمل.. والآن هو بحاجة إلى إعادة حساباته!

ظهور نجم جديد فى الساحة لا يعنى بالضرورة انتهاء أو أفول نجم آخر فالفن تنوع واختلاف زمان عاش الريحانى بحسه الاجتماعى ونقده اللاذع جنبا الى جنب على الكسار، وتعايش وتعاون فنانو الكوميديا مثل اسماعيل يس وزينات صدقى وعبدالسلام النابلسى وغيرهم من عمالقة الكوميديا! والصراع لا يكون على الانفراد بالقمة ولكن على تقديم فن جيد هادف ومتميز.

• فى العدد القادم •

ملف خاص عن الشاعر: فاروق خلف

ونصوص ودراسات مختلفة: ياسر شعبان/ السماح عبد الله/ هشام قاسم/ إبراهيم فرغلى / محمود الأزهرى/ ياسر عبد الحافظ/ موناداا مراد/ صبحى موسى/ محمد الفقيه صالح

شرف: الوطن، الرمز، الأسطورة

على الدمينى
السعودية

١٣

رن جرس الهاتف حوالى العاشرة صباحاً وكنت فى دقائق لاستيقاظ الأولى «وينك يا متيح يا مدور الطلايب لك يومين ما شفناك ولا نحصلك فى الشقة؟»

قلت له: مشغول بالمعرض والندوات، فقاطعنى: قل أنك مليت من وجوه أصدقائك القدامى أبو عادل وأبو سهيل وأبو يعرب وذهبت للبحث عن غيرهم.. وعلى كل حال لا تنس موعدنا اليوم لزيارة صنع الله ابراهيم كما أن عليك الاتصال بزوجتك لأنها اتصلت بنا كثيراً خلال اليومين الماضيين لتسأل عنك، وكأن هناك أمراً هاماً يشغلها، سألته: هل قامت الحرب يا أبا الأمة!

ضحك وقال لم يشغلها «متيح» الآخر بعد.

انتهت المكالمة وبدأ القلق ودلقت على الهاتف كلمات الغضب فقد اخرجنى «أبو يعرب من وهم الاستمتاع بالمعرض وبالليالى الجميلة فى شقة «س. ج.ع»، وبمتعة نسيان المكان القديم لكى أجدد الحنين إليه. شربت الشاى وأعددت «المعسل» واشتبكت مع «البيهة الشغالة» فى صراع المصروفات الجانبية التى تطلبها للحارس ولحامل سلة «البقايا» ولتصليح المدفأة التى لم تشتغل، وكنت

أصرخ فى داخلى قهراً لأنها لا تسمح لأحد بزيارتى حتى «وردة»
كانت الساعة قد تجاوزت الثانية عشرة ورأيتها - رغم المسافات - تدخل صالة المنزل عائدة من مدرستها فطلبت مكالمة عبر «البدالة» ولم أتمكن من محادثتها إلا حوالى الثانية بعد الظهر.

انساب صوتها من الظهران عبر الهاتف سيالاً كقطرات المطر فذكرنى بصوتها الخادر فى الليالى القديمة حين كنت أتصل بها فى الثانية فجراً قبل الزواج.

قالت بحب وهى تخرج من نومة القيلولة
«وينك لهلا»

أسعدتنى هذه العبارة فهى لا تستخدمها إلا حين تكون مشتاقة لى، وهذا يجعلنى مطمئناً بأنها لم تشم رائحة الاحتمالات.

أجبتها: موجود.. ولكننى مشغول بالمعرض.

قالت: منذ يومين لا أجدك فى الشقة ولا يجيبنى إلا الشغالة، وأبو يعرب أوضح لى استياءه منك حيث هجرتهم منذأيام، وحتى صاحبتك «وردة» لم تعد ترفع سماعة الهاتف. أجبتها: وردة لا تستطيع دخول هذه الشقة، وأنا مشغول فى هذين اليومين بصديقى «س.ج.ع)... هل تذكرينه.

قالت بتوتر: «هو بعد حى»

أجبتها: أبشرك، فردت بسخرية. طاحت المتردية على النطيحة.

قلت: أنت تعرفين علاقتنا القديمة فانشغلنا بتأثيثها من جديد وباستعادة بريق ذكرياتنا المحفورة فى الأعماق.

قالت: الله يستر، وصمتت فأحسست بألم يتغشى صوتها

وسألتها: ويش بك.. عسى خير

قالت: أنت تستمتع بالثقافة وحوارات الأصدقاء والصديقات فى القاهرة ونحن نعيش هنا فى قلق احتمالات الحرب!

قلت مداعباً: أتخافين من الكيماوى يا فوزية؟

أجابت: ذلك احتمال، ولكننى كغيرى قلقين على الناس الذين سيقتلون بدون ذنب فى العراق.

حاولت إخراجها من كآبة احسسها فى صدقها الجميل فقلت مازحاً: لا أتوقع قيام الحرب وعلى كل حال الكمامات موجودة فى المستودع بجانب «بشت» التخرج من كلية البترول.

قالت: لقد قررت أن أعبر عن رأيى وعن رفضى لضرب شعب العراق وسوف أعتصم وأطفالى فى مسجد الحى تعبيراً عن الحزن وانتقاداً لهذه الممارسات الخاطئة، وأحببت فقط إبلاغك بقرارى.

هزّنى موقفها لكننى طلبت منها التريث حتى عودتى بعد أيام وحينها نفكر فى الأمر معاً.

لم تجب وكأنما دخلت فى بئر الصمت أو الألم، فسألتها: وش بك، قالت: أتمنى لك أياماً سعيدة والذى تشتعل يده فى النار ليس كالذى يضعها فى الماء!
ودعتها وأنا أتحسس انطفاء صوت أعظم النساء، وقلت إنها تحس برائحة الأسرار عن بعد.
إنكسر عدو الحصان المغمض العينين ولم أجد نفسى مهيئاً للذهاب للمعرض وحين اتصلت «وردة» لتذكرنى بموعدى معها للعشاء اعتذرت عن ذلك فغضبت ولكنها أمسكت نفسها عن البكاء حين وعدتها بلقاء آخر على الغداء فى اليوم التالى، حيث سيكون معنا صديقى (س.ج.ع).
قبل الخامسة بقليل كان أبو يعرب يقرع خشب الباب بعنف فخرجت إليه متجهماً ومتسائلاً عن هذه القسوة فى دق الباب. قال لى بكلمات سريعة لقد تأخرنا عن الموعد فلتلحق بى بسرعة لزيارة صديقنا. مضت بنا «العربة» وأخذنا نحلل اتجاهات المخطط الذى وصفه لى صنع الله إبراهيم بالهاتف، وعبر الشوارع المكتظة وتحت قرع طبول زمارات السيارات استعنا بكل من وجدناه.. وسألنا العسكر، والأطفال، والسيدات حتى بلغنا الموقع فى السادسة.
كان المساء قد حل وكان علينا أن نرتقى درج السلالم المظلم حتى الدور السابع حيث يرتاح من عناء الكتابة والتأمل أحد أبرز روائى العالم العربى فى صومعة اختارها أو اضطرته الظروف الاقتصادية الصعبة.
كان أبو يعرب كالغزال يقفز الدرج ويسبقنى بدورين ويصيح علىّ: يا شايب.. يا عايب و... ما تقدر تطلع الدرج.... الله يعين مرتك عليك. تذكرت زيارتنا للشاعر عبدالرحمن الأبنودى عام ٧٧م حيث يسكن شقة مشابهة فى الدور السابع، وكان معى عبدالعزيز مشرى وكنت أسخر منه بنفس الطريقة وأذكر أيضاً أن الأبنودى كان يداعب عبدالعزيز قائلاً: «المره الجيه وانت بتزورنى جيب معاك من السعودية اصنصير صغير فى جيبك».
صعدنا وصعدنا حتى افتقدت صوت «ابويعرب»، وحين كدت أفقد الأمل فى لحاقى به تطلعت إلى ضوء بعيد فى الأعالى وكان وجهه ووجوه أخرى تطل على من باب شقة صنع الله.
بلغتهم منهكاً، ودخلنا الشقة فى ضيافة زوجته وحين سألناها عن صديقنا ابتسمت وقالت: لقد خرج منذ خمس دقائق فقط لمراجعة الطبيب الذى أجرى له العملية الثانية.
وجه أبويعرب كلامه نحوى غاضباً: كلّه منك يا «متيح» ما أخذت العنوان بشكل صحيح، وقالت زوجة صنع الله: لقد كان ينتظركم حسب الموعد ولكن الطبيب اتصل به وأصرّ على رؤيته ليتأكد من جرح «الفتاق المنيّل».
علقت على كلامها: يبدو لى أن هذا الدرج الطويل يا دكتوره قد أودى بطبقات جلد صنع الله، وقالت «نعمل إيه.... » لم نجد مسكناً مناسباً تحتمله قدراتنا المالية سوى هذا. سألها أبويعرب: وكيف حالة صنع الله الآن؟

أجابت بألم: المشكلة أنه قد أجرى عملية الفتاق الأولى قبل أربعة أشهر فى مستشفى أهلى متواضع الامكانيات حيث لم يستطع دفع تكاليف المستشفيات «خمس نجوم» ولكن الألم عاوده وحين أجرى العملية مرة أخرى أبلغه الطبيب الذى عالجه بأن الفتاق لم يرتق أصلاً وأن الطبيب الأول لم يصل إلى الحجاب المفتوق واكتفى بطبقتين فقط مما عرّض حياة صنع الله للخطر، وقلت بحزن: يا إلهى هل تدنى مستوى الطب فى مصر إلى هذه الدرجة وكنا نعده من أرقى المستويات، مهنياً على الأقل، وعلقت زوجة صنع الله: إن ما يحدث فى مصر يأخذ الانسان صوب الجنون أو الانتحار.

وضع أبويعرب على الطاولة خمس نسخ من رواية «شرف» كان قد جلبها معه من معرض الكتاب ليطلب من صنع الله التوقيع عليها كإهداء للأصدقاء، فأبلغ الدكتورة بذلك وأوضح لها أنه سيزورهم قريباً للسلام وأخذ الهدايا. كان حزن يهلّ من السقف على كأس العصير وكنت أمنى نفسى برؤية الروائى الجميل منذ سنوات بعيدة كان آخر لقاء بيننا فى جنادرية ٨٧م، وحيث إنه لن يعود قبل منتصف الليل فقد ودعنا الدكتورة وأوصاها أبويعرب ثانية بأن يوقع إهداءه فقالت ضاحكة: ما تخفش حاقول له أول ما يوصل، ووقفت على حاجز السلم تودعنا ونحن نهبط درجاته الاسمنتية بانكسار.

١٤

البارحة عدت إلى حضن شقة الأصدقاء القريبين من العقل، فنالنى ما بدا من عقاب مبيت بدت علاماته على الوجوه ولم يخفف من وطأته إلا التعرف على وجوه جديدة التقى بها لأول مرة.

تركت قسوة الشباب على يمينى ونظرت إلى الجهة الأخرى فاستقبلنى وجه أليف وحميم لم ألتق به من قبل، بلطف خفف من سطوة «الشباب» على ضميرى. كنت أتخيله قاسياً أو صلفا كما قرأته فى بعض كتاباته، لكنه افصح عن معدن آخر فسألته: هل حقا أنت عبدالحفيظ الشمرى، قال: وش رأيك فقلت له: لابد من شاهدين فشهد أبويعرب وناصر الحميدى. كان خيال «عزه» يتجول أمام المكتبة وزجاج الصالة حيث جرى حديث متشعب حول روايتى لم يكن كله مما يثلج الصدر تركز حول اختفاء عزة، وعلق أبويعرب ساخراً: لم تستطع تجميع عزة فى الرواية فأتيت تبحث عنها فى القاهرة، فإذا ما وجدتها فلا مانع عندى من استضافتى لكما فى شقتى بدلا من «الصرمحة» من شقة إلى شقة. وقال أبوسهيل ضاحكا: سيصبح لدينا إذن: «عزة» و«عزيزة».

آنسنى ناصر وعبدالحفيظ فى تلك الليلة لكنهما غادرا مودعين قريبا من الفجر، فناصر ذاهب لبيروت لمتابعة بروفة الطبعة الجديدة لمذكرات الاستاذ عبدالكريم الجهيمان، وعبدالحفيظ عائد الى ملاذه فى جريدة الجزيرة. كم أغبط ناصر على هذا الوفاء النبيل لأبى سهيل وكنت أتطلع إلى عينى الأستاذ محمد



العلى وأنا أجلد مشاعرى الداخلية متسائلا بصمت: ألا يستحق منى هذا الرجل جمع أشعاره وبعض محاضراته وكتاباته الغنية لأدونها بجانب ذكرياتى معه فى كتاب، وحين ودعت الشقة قريب الفجر كنت مثقلا بوخز الضمير.

هذا الصباح لى فلن أذهب للمعرض وسأتهيأ لوداع «وردة» فلدى بعد ذلك مشاريع أخرى على أن أفرغ. لها وقبيل الثانية عشرة غادرت الشقة فى الطريق إلى البلد... إلى قاع المدينة حيث مضى بى السائق فى شوارع القاهرة من ميدان السويس إلى ميدان التحرير. كنت مملوءاً بشخصيات رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم، وكنت أرى وجوههم فى الحارات الخلفية، أمام العمارات الطويلة، وأمام الحوانيت وفى تقاطع الشوارع ومنعرجاتها أحياء يرزقون. توقفنا أمام كشك يبيع السجائر ورأيت شخصين يتصارعان وبجانبهما يرتجف شاب لم يبلغ العشرين خوفا منهما أو عليهما: قال أحدهما وهو يمسك بتلابيب الآخر «حاشخمطك»، وقفز أشرف عبدالعزيز سليمان (أو شرف كما تسميه أمه). من نص رواية «صنع الله» أمامى. هذا الشاب الذى تربى فى البؤس وجهنم الانفتاح وحرية السوق يفتح أحلامه على ما تعرضه واجهات المعارض الاستهلاكية فيغرم بماركات الأحذية والملابس والساعات والكرفتات والعطور وبلايز النساء والنظارات والسيارات، وبكل ما يراه ولا يملكه.

هذا الشاب يدخل قاع المدينة المرعب حين يدافع عن شرفه فيقذف «الخواجه» الذى استدرجه إلى شقة وحاول اغتصابه - بزجاجة «البلاك» فيموت «الخواجة» ويدخل «شرف» إلى السجن بتهمة «القتل». وهناك فى القاع الآخر للمدينة حيث يلتقى المجرم واللص، والبرئ، والمناضل، والذى انتهك الأعراض والذى دافع عنها فيقوم عالم أكثر وضوحا فى صراعه وجبروته حيث لم يعد للإنسان فيه إلا استغلال الآخرين أو: الموت. هناك مئات الفتوات ومئات الضحايا ولا يبقى من القانون إلا القوة، فتتشأ فى كل زنزانة تراتبية السيد والمسود، والظالم والمظلوم، بوجهها الفاضح كصورة نقية لما يحدث على سطح المدينة.

أنفق صنع الله الكثيرمن الجهد والعزيز من الوقت ليجمع مادة هذه الرواية من السجون، والضحايا ومن الشهود والمحامين، ومن مدراء السجون وعساكر الحراسة لنا هذه الرواية/الملحمة.

وإذا كنا ألفنا قراءة العشرات من الروايات التى تستلهم عالم السجن الذى عانى بطشه الآلاف من عناصر التنظيمات السرية اليمينية واليسارية، فإن هذه الرواية تسلط الضوء الذى يعشى القلب والضمير على مئات الآلاف من ضحايا الواقع نفسه بكل تشوهاته.

سيدهش القارئ لقدرة العين الراصدة فى الجزء الأول من الرواية، وسيعجب للجهد الخارق الذى بذله الروائى لتجميع «الوثائق» والحقائق من المجلات والتقارير الموثقة، ليصوغ منها الجزءين الثانى والثالث، وسيتوقف احتراما لهذه العين الرائية التى جمعت المعلومة وأدخلتها فى نسيج السرد الروائى

لتمد معنى الرسالة إلى مداها البعيد.

اشتريت علبة سجائر ومنديل «ورق» من الكشك وعيناى تراقبان المعركة الحقيقية التى تدور حية أمامى على رصيف الشارع بين الفتوات المتصارعين على التفرد «بالشاب» وكأننى أشاهد القتال الذى حدث فى السجن بين «بطشه» و«سمبو» أبطال إحدى الزنازين فى رواية صنع الله وقد احتلا الرصيف وهما يقتتلان على ذلك الشاب المفجوع، ولولا خشيتى من بطشهما لصرخت بالشاب لكى يهرب. ولكن كيف يهرب «شرف» من سجنه وقيود سجانيه الذين يستخدمونه مرغما لتخبئة «الحشيش» و«الحبوب»، أو لتنظيف الزنازن، أو لتوظيفه مخبرا سريا لمدير السجن على الدكتور «رمزى» الضمير الواقعى الذى يحمل،هموم الناس والوطن فى أعماقه وعلى لسانه.

لم يهرب الشاب كما توقعت بل انتظر انتهاء الخصمين من معركتهما واتفاقهما ليسير معهما إلى حيث لا أدرى. ركبت السيارة وطلبت من السائق أن يسرع فموعدى مع «وردة» قد أزف، ولكن «شرف» وهويخوض صراع حياته وموته للحفاظ على شرفه أو سقوطه، من زنزانة إلى أخرى ومن دور سفلى إلى علوى، ومن سطوة «قبضاى» إلى منافسة ظلت تؤرق لذعة اللقاء.

وحين دخلت المطعم كانت «وردة» قد سبقتنى إليه. استقبلتنى بفرح لم استطع مجاراته وكانت تلبس تنورة طويلة مفتوحة من جانب الساق الأيسر فأشرق لمعان ساقها، وكنت أتذكر «شرف» وهويقاوم الآخرين ليحافظ على الجزء الأخير الخاص بحياته وهو «شرف» جسده فقط.

قلت لوردة: سأهديك رواية صنع الله «شرف» وأتمنى أن تقرأيها بعد روايتى التى أتوقع أن تكونى قد فرغت من قراءتها.

قالت ضاحكة: «هو أنا لقيت وقت للقراية ياخويه، بس مالوه أدهالى وأنا أبقى أقراها».

قلت لها: لاحظت فى الرواية غياب السجناء المنتمين لليسار ولم يبقهم منهم إلا دقايه اشتروها فى السجن وحمام قاموا بترميمه، بينما «جماعات الإرهاب» لهم وجود كبير فهل يعكس ذلك ما يوجد على السطح من حجم القوى السياسية.

بدت وكأنها لم تستوعب كلامى وقالت بابتسامة قلقة: «ياخويه انا ماليش فى السياسة».

حدثتها عن الرواية، وعن شرف وأمه، وعن العالم السفلى لقاع المدينة وحضرت الأسطر الأربعة الأخيرة من الرواية، حيث يذهب شرف إلى الحمام لحلاقة ذقنه فيرافقه سالم أحد «الفتوات» المؤيدين فى السجن والذى قتل عددا كبير من الناس دون أن يدرى لماذا فيطلب من «شرف» أن يحلق أيضا شعر ساقيه الكثيفتين لكى يستمتع سالم بمرآهما.

استفزها الكلام وسألتنى وردة باستنكار: وهو «شرف» عملها؟

قلت لها: نعم!

تمتمت بشئ من الرثاء والخجل: دا أنا باحب الشعر على جسم الراجل وخاصة صدره.. وصاحبك ده «خيخه» مش راجل، ثم حركت شعرها إلى اليمن قليلا وتطلعت إلى وسألت: مش يمكن قصة صاحبك ده خيالية مش من بلدنا. تطلعت إلى أطراف «تنورتها» الطويلة وتأملت ابتسامة ساقيها وقلت: لا أدرى يا وردة، فلعل شرف كان حقيقة مرة أو لعله كان رمزا، وطنا أو مبغى أو أسطورة، وليست الإجابة واضحة أمامى ولكن الرواية تشير بأساليبها الخفية إلى ذلك.

لفنا صمت المقيل، وطلبنا من «النادل» قائمة الطعام وحين قدمها لنا عرضتها على وردة فقالت بلهجة سريعة: «اطلب لنا اللى انت عاوزه»، وكان صديقى (س.ج.ع) يدخل المطعم فاتحا قميصه فبانت لبدة شعره الكثيف وابتسمت «وردة»!



كانت المائدة عامر بما يليق بوداع وقد ارتسمت البهجة على وجنتى «وردة» ورقة حديثها وكان (س.ج.ع) يرمقها بإعجاب. قلت له لقد كنت أحدث وردة عن رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم فقاطعنى: وبكل تأكيد حدثتها عن حلاقة الساق. ضحكنا للملاحظة وسحبت وردة أطراف تنورتها عن الأرض فضحك جانب من ساقها اللامع، وقال صديقى: لقد أثقل صنع الله روايته فى الجزءين الثانى والثالث بكميات هائلة من المعلومات والخطب الوعظية فخرجت من سياق السرديات إلى سياق الخطاب الفكرى وتعالقاته الاقتصادية والسياسية وكان بامكانه اختصار كل ذلك أو البحث له عن مشروع كتابة أخرى.

قلت له: لعلنى أوافقك جزئيا على ما ذكرت وخاصة بعض الأحاديث الطويلة وكذلك نص «المسرحية» التى تم إخراجها داخل السجن ولكننى أرى أن الرواية فى كليتها تنبنى على وجهين: الأول مئات الحكايا والأشخاص المقتطعين من تاريخهم والذين يعيشون كابوس عالم السجن القاتل والصدفة العمياء التى جعلتهم يعيشون أو يؤلفون حكايات أخرى أشد قسوة من عالم ما قبل السجن.

وفى هذه المعمعة لا يتم إلقاء الضوء على لحظة السجن كنتيجة لشروط وسياقات حياتية لا نعرفها وهو ما يوفره الوجه الثانى الذى يرد على شكل معلومات وحقائق وأحداث ومقتطفات من كتب ومجلات ليضع أمامنا الحياة خارج السجن بكل تعقيداتها واختلالاتها نتيجة لمتغيرات سياسية واقتصادية تعصف بالمجتمع فيجرف الناس فى طوفانه ولا يعود للشخصية وجود ولا تاريخ ولا أحلام ولا مقاومة حيث يكون السجن حياة «فنتازية» - رغم وثائقيتها الواقعية - فيصم من هم فى الخارج مثلما يحتضن ضحاياه فى داخله.

الرواية تدون متخيلها السردى ومرجعيتها الواقعية معا لتوظيف الرؤية الجمالية التى يتبناها صنع الله ابراهيم حين يقول: «إن لحظة الفعل الكتابى (...) تفسر وتبرر وتسمح بفهم الواقع وإمكاناته». هل قرأت ما كتبته الدكتورة

«يمنى العيد» فى كتابها «فن الرواية العربية» عن هذه الرواية، أجابنى بالنفى ثم ابتسم وهو يهز رأسه وقال: لم اقرأ. ولكننى أعتقد أنها ستثمن الرواية لأنهما معا، يمنى وصنع الله، ينطلقان من نفس الأرضية الايديولوجية.

قلت له: لعل ذلك صحيحا لكنهما يتمتعان بإحساس جمالى عال يحررهما من جمود «الدغمائية»، كما ويتمتعان بأفق فنى منفتح ورؤيا فنية تجريبية لا تغفل الواقع ولكنها لا تنام أسيرة له. وقد رأت الدكتورة يمنى العيد أن رواية «شرف» مشروع تجريبية وتجديدى.. على أساس الدوال ومدلولاتها، وبين نمط الخطاب والواقع المرجعى الذى يحيل عليه المروى.

وتصل الى القول بأن عملية التغريب التى تطرحها رواية «شرف» منوطة بعملية تغريبنا نحن القراء عن الجمالية التى ألفناها فى جنسها الأدبى.

ولعلى هنا لا اتفق مع الناقدة بشكل كلى لأن القارئ سيفر من هذه الرواية المثقلة بخطاباتها المتعددة والصادمة لما اعتاده من نصوص سائدة بحثاً عما ألفه أو ما هو قريب منه.

كانت وردة منهمكة فى الأكل وحين أثقلنا عليها بالحديث قالت: «ما تاكلوا وبغدين نبقى نتكلم»، وقال (س.ج.ع): سنجمع الخيرين معا ثم عقب على حديثى: ليس هناك من عالم سوداوى كالعالم الذى وصفه صنع الله، ولكى تأخذ الدراما حقها من الشكل الموضوعى كان لابد من إبراز شخوص مناقضة لكل هذا العالم السوداوى.

قلت له: لعلك قرأت ما كتبه الدكتور صلاح فضل فى كتابه «أساليب السرد فى الرواية العربية» عن رواية «ذات» لصنع الله حيث أشار إلى أنه لو كان ما يحشده الراوى فى هذه الرواية صحيحا لكان هذا الوطن فى طريقه الحتمى للدمار الحقيقى، ولفقدنا أى أمل فى المستقبل.

قال (س.ج.ع) لم أقرأ الكتاب ولكننى ألاحظ أن رواية «شرف» ورغم ما أثقلها به من معلوماتية أكثر تماسكا من «ذات» التى كانت درجات التشظى والتشيت فيها عالية. ولعلك باستذكار «ذات» ذكرتنى بملاحظة برزت أمامى وأنا اقرأ «شرف» تتمثل فى أن الروائى جمع مادة ارشيفية هائلة وهو يعد لرواية «ذات» ولما لم تتسع لكل هذه المعلومات بحث لها عن مكان فى «شرف» التى اعتقد أن عالم السجن الذى تمثله كان كافيا لجعلها واحدة من الروايات العربية المتميزة فى التعبير عن هذا المناخ، ولحفظ لها ترابطها الدرامى مثلما فعل فى روايته الرائعتين «تلك الرائحة»، و«اللجنة».

خرجنا من المطعم عصرا ومضينا نذرع الشوارع من طلعت حرب إلى «الشوازبى»، وكنت قد أجلت الحديث عن «وردة» الرواية إلى ما بعد الأكل. قلت لها سأحدثك عن وردة مادمت لم تقرأى روايتى بعد. وردة هى صديقة سهل الجبلى فى السجن وأنيسة وحدته يغازلها ويناجيها ويقبض عليها فى كفه..

صاحت وردة: يا دهوتى هيه منديل والا حبة فصنفص.

قال: (س.ج.ع) ضاحكا: إنها «نملة» يا وردة وقد أسماها على اسمك ويبدو أن صاحبك لا يجيد التعامل مع النساء فاخترع هذه النملة.

صمتت وردة ثم التفتت إلى بعد أن قطعنا الشارع المكتظ بالبشر والسيارات والقطارات وسألت: وهيه روايتك فيها سجن برضه؟ أومأت لها برأسى موافقا وقالت: وهوا راخر «سهل» برضه حلق شعر ساقه. ضحك صديقى وأجابها: لم يحلقه ولو طالت مدة سجنه فلربما فعل ذلك! لاحظت اندماج وردة فى الحديث مع صديقى وكانت علامات المودة تلمع فى عينيهما، وكنت قد قررت توديع وردة لقرب سفرى، ولكننى لأسباب غير محددة، وإن كان فى مقدمتها غيرتى من ارتياحها له، حملتنى على إرجاء التوديع خاصة حين طلب منها أن تكتب له عنوانها. أجابته وهى تدارى وجهها حياء: ما تكتبه أنت.. هو أنا أعرف أقرأ والا أكتب؟ فاجأنى كلامها وسألتها: لماذا إذن طلبت منى روايتى؟

قالت بخجل: «كنت خايفة عليك من يوسف ورحلة الصعيد، وكمان عاوزة أخليها تذكار».

تطلعت إلى ساعتها وقررت العودة إلى المنزل على أن نلتقى فيما بعد، ومضيت مع صديقى إلى آخر الشارع نتسكع أمام الواجهات ونتأمل وجوه النساء وتشكلات أجسادهن، وقال لى (س.ج.ع): إذا كنت تريد أن تغامر بتجربة الصعيد، فلماذا لا تتزوج وردة فهى جميلة ومهذبة.؟

قلت له غاضبا: أتزوج هذه التى لا تفك الحرف.؟

ضحك منى: وهل تريدها بروفسوره.. ألا تكفيك أم عادل وأكمل.. صدقنى إن هذا النوع هو الأكثر حميمية واهتماما بزوج عابر مثلنا.

كانت كآبة المساء تظلل خطواتنا وكنت غارقا فى الصمت، فقال لى صديقى باستفزاز: لم أر شخصا متناقضا مثلك، تمد جسورك للنساء ولكنك تتمنع كعانس.

قلت له بغضب: أنت لا تعرفنى.

ضحك: أيها الحمل الوديع... أعرفك تماما فأنت تريد ولا تريد... تتهرب من العلاقات النظامية أما أنا فقد حسمت أمرى وتزوجت الصعيدية «عرفيا»، أما أنت فستبقى ملعبا للقلق والعجز.

قلت له: لست قلقا ولا عاجزاً ولكننى قد وعدتها بأن، وقاطعنى: أنت ستستمتع وبطريقة نظامية ثم يا أخى ما أدراها أنك تزوجت، فى مدينة العشرين مليون، زواجا عرفيا.

قلت له: لذلك قلت لك أنت لا تفهمنى يا صاحبى.. حينما سأعود من رحلتى سأجلس أمامها وسأسرد عليها كل ما حدث وسوف لا أستطيع إخفاء ذلك الأمر عنها.

قال: من جهتى ثق تماما بأننى لن أبوح بالسر لأحد، فاتكل على الله ودعنا نذهب غدا إلى الصعيد.. غمغمت كالأبكم وقلت له: دعنى أفكر بهدوء.

يا له من كونٍ أبيض..
يا له من عدمٍ أبيض(١)

غادة نبيل

«لو كان هناك إله، فكيف كنت أطيق ألا يكون إلهاً؟»
(فريدريك ينتشه)

ليس ثمة ماهو أصدق من هذا التطلع كيما ندخل «فهارس البياض» للشاعر ماجد يوسف.

عندما نبدأ قراءة هذا العمل يتكشف لنا أنه لا ينهض على ضلعين -كما تراءى لى من الإطلاع الأول- إما من ضلع واحد أصيل نام منتثر.

فهارس البياض.

الصمت . الفراغ. الأولية والمنتهى. نحن لا نتعامل هنا مع مقطوعات من الأشعار القصيرة والتى كانت اختزالات فلسفية منظورية perspectival foreshoretenings مثلا فى «براويز الأنثى».

الديوان كله من الأقنوم» الأول وحتى آخر «زفاف» يحتشد للبياض ككتلة ومنثور.

يسيل الأبيض من القصائد.. العناوين.. المتون.. التشبيهات.. الألوان الأخرى.. الأشكال الهندسية.. المعنوى والملموس. الكون لون واحد وماعداه تحولات.. ترتد سريعاً إلى الأصل لتتغلب حتى على الثنائية اللونية القصيرة فى بعض المواضع .ما بين الأبيض والأسود على وجه الخصوص) وإلى جانب «البياض» يستعر النص بمرادفات لونية فياضة مثل «الضى»، «السحاب»، «الجليد»، «الفجر» ، «كوباية اللبن»، «والنور».

لا تره عين الشاعر إلا اللون الملك. اللون الانبثاقة. اللوم الكوة. واللون الانقفال. وهذا رغم إذابة الحدود بين الألوان الضدية سعياً وراء التبئير والتوحيد عندما يقول بما يشبه السخرية «أسود بياض الموت فى كوباية لبن» ثم يعود لإعطاء الألوان رمزها وتوقعها «أبيض رخام» و«أسود حاخام».

ولا أتحدث عن اللون هنا من حيث كونه قد أغار نفسه لاسم ديوان أو من حيث هو رمز وإنما كمدخل نستشف منه - آملين - كيف يمكن لضلع واحد وأقصد به العدمية أن يعتم مصدره الأصلى.. وأقصد به ضلع التمرد.

ألبير كامو وفردريك نيتشه يلتقيان.. عبر برزخ لبياض يمكن أن نُجاور سؤاليهما: «هل يمكن للمرء أن يعيش كثائر؟» وهل يمكن للمرء أن يحيا دون أن يؤمن بشيء؟»

وهذا مع كثير من التحفظ - بالإنابة عن الشاعر - على إطلاق السؤال الثانى. عن السؤال الأول لربما أمكننا التساؤل وهل يمكن للمرء ألا يعيش كثائر؟.. لكن هذا لا يكفى ولو شئنا المطلق لأمكن القول إن طموح الثورة كل مالايطال. لذا يمكن أن نفترض أن الفن الذى هو فى اعتقادنا ثورة دائمة يمكن أن يكون المحرض الأوحد وربما أيضاً - الحقيقى - على رغبة العيش الأبدى وعندما يلوح الفن (الشعر هنا) متستراً وراء هذه الرغبة ثم ينكس رأسه إما اعترافاً بالمحال أو زهداً فيه (وهو أمر تعود إليه حقاً) فإن هذه الفرضية والسؤال المشبع بها لابد وأن يقودانا - بداءة - إلى مساءلة عدمية الفهارس عبر ما نتصور أنه أصلها ومنشأها.. التمرد الميتافزيقى المتمرد (ميتافيزيقيا) ليس بالضرورة ملحداً..

فى رأى كامو مثلا هو «متلاعن» يرى الإله أبا الموت.. وعليه فهو يحاكم الإرادة الإلهية. إنه كائن رافض أكثر مما هو كائن ناكر وهو عندما يحاول إسقاط الذات العلية فى مرجل كبير لا يسعى لتذويب تلك الذات بقدر ما يعبر عن فشله فى استدعائها فى وجود يلوح له كعدم محض. وبالطبع يتعين على الثائر المعنى بفعل الإسقاط هذا أن يبرر فعلته - إذا صحت كلمة تبرير هنا لأن عملاً كهذا يحمل قيمته الأخلاقية فى كينونته وبشارته أى نقاء الاجتراء أو حالة التحقق ذاتها - ولا يتحصل هذا التبرير إلا «بمنظومة قيمية بديلة» هى التى يمكن أن نعتبرها مسئولة عن انفتاح ثم تبوتق ثورته.

وهو كائن صانع لمجده بفضيلة خلق عالم بديل لذلك الذى رفض ونجح أن يسقط. إنه كما يقول كامو:

«لايسعى لقمع الله وإنما يريد فقط أن يصبح مساوياً له». ويحرك دعوى التمرد الميتافيزيقى فكرة وحدة ما.. مكتملة ومتكاملة فى مواجهة الناقص والمعدوم والمبتسر. التمرد فى هذا الحال يقف ضد كل ألم الحياة والموت كتظاهرة على وضع الإنسان من حيث ابتساره - بفضل الموت - وإهداره العظيم - بفضل الشر».

واحسب أنا أمام ماجد يوسف نقف أمام المتمرد الميتافيزيقى.

لكنا - حتى لو تطرقنا إلى الإنكار - لا ستوجب الأمر تفرقة بين عدم إيمان يقوم على استسلام وعدم إيمان يقوم على ثورة.

جابرييل مارسيل يرى أن الأخير قد يكون عدمياً .. وإن لم يكن بالضرورة. فهو يمثل لقطب السالب لفكر من الممكن أن يتحرك ـآخر الأمر - فى اتجاه الخالق وعندها تستحيل إشكالية الثورة إلى إشكالية رئيسية بل «ودينية» من خلال تحول حالة الثورة إلى أولى المراحل فى جدلية تطهير. والحق أن رفض الشاعر وغضبه وهو يحادث الإله - والمحادثة فى تصورنا فعل دال على الاعتقاد بوجود - تعطى هذا الإله المنكور أو الغير معروف ما يكفى من الوجود والكينونة لممارسة الرفض أو الحنق لأن «عين العبث أن يكون المرء مشحوناً بكل هذه الكراهية الرافضة لكائن هو - على الأقل - يدعى أنه يعتقد أنه غير موجود» . (هذا حتى بزغم أن رفض "الشاعر" يختلف عن رفض "الفيلسوف"».

لكنى لا أتصور أن ماجد يوسف يكترث للسوال الأخير بل أذهب لأبعد منه لأؤكد أنه ربما لا يتحمس له.. لاءهُ مزدوجة. ضد الموت وضد الخلود (بفرضه ممكناً).. وهو أمر يؤجج الثورة بانتصاره لمنطقة لا يملك من يقف فيها إلا أن «يقول عن العالم - كما هو ليته لم يكن، وعن العالم كما ينبغى أن يكون - أنه ليس موجوداً ولا يمكنه أن يوجد»..... وهذه المنطقة هى العدمية.

يا نافخ البوق ف العفن	لم الفيران من شق شق
وانسج خيوط هذا الكفن	لو تندفن انطقها: لأ
افرد قلوعك ع السفن	وارفض تقول الموت دا حق
انفخ بوقك	أنفخ صور
تحتك .. فوقك	أنا منصور
أنا مخلوقك	مش مكسور
خارج طوقك	خطيت سور
كل حقوقك	روحى البور
خدها لضلمه	وسبنى لنور
انفخ بوقك	انفخ صور

هنا مساواة للإله كما أسلفنا بل ومجاوزة له. بالعزة الإنسانية يقايض الشاعر.. روحاً بحياة وهنا انتصار للاختيار حتى بعد الموت. بل يمكن أن تزيد هنا اعترافاً بالألوهية (أنا مخلوقك).

ويفور الديوان بالخوف.

«هل ممكن الخوف ينتصر

على رغبتى ف رسم الهلال بالمسطرة؟»

الرغبة خائفة والتجاسر محدود. يستخدم الشاعر مفردة خوف ١٣ مرة فى الديوان خلاف مرادفاتها مثل "الرهبة"، رعب "مرعبة". لكن تسطع هنا الرغبة

فى تفكيك ما هو قائم.. فى انتزاع المستحيل تلك الحرفة الأقدم والأكثر جاذبية لكل مشتغل بالإبداع. والاستحالة لا شك مفجرة للثورة.

توقن جميعاً أن ثمة أقانيم وقوانين. ومن القوانين المستعصية رسم الهلال بالمسطرة. والصورة التى تحتوى الرغبة ليست كناية أو استعارة لوجود منزوع الموت (حلم الشاعر) وإنما نطق المستحيل فى سؤال عله يتبدى أقل استحالة.. فإن لم يكن فهو وحديث الموت كالمتوازيين وليس هذا بدوره استخلاصاً حدسياً لأن الشاعر نفسه يسمى الخوف فى سؤال حلم والأكثر أن يعقبه بسؤال صريح ما إذا كان صعباً أن يضع حداً «لكل تلك المسخرة»..

والسياقات التعريفية للمفردة (المسخرة) والتى تتوالى بعد ذلك فى النص الشعرى تفسرها بالحياة والموت.. بالهلاك والمقبرة عوضاً عن مسئوليتها عن فعل صلب السؤال الأول «ياهتلرى؟» دونما سبب - فيما يقدم المتن - سوى لأن توأمها المحال».

وبين الرغبة فى رسم الهلال بالمسطرة واستحالة ذلك وبين هذا الحال والخوف مساحة خالية من الفرح إذ ينطق الشاعر:

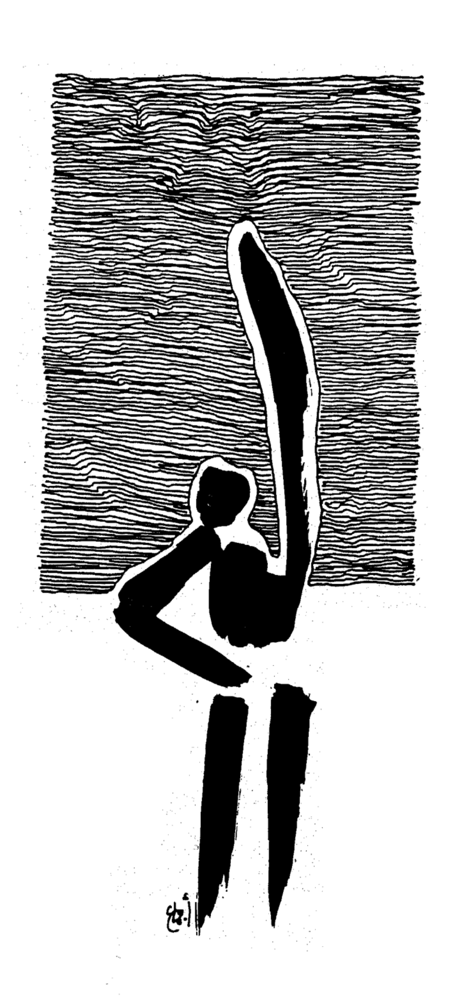
«وعشت أقاوح لحظة لحظة ويوم بيوم» ليس فقط لأننا سرعان ما نجد أن الهرب يكون «من يقظة لكابوس» ومن هذا إلى نوم «واهرب من الكوابيس بنوم» ولكن لأن أقاوح التى تتكرر فى أكثر من موضع فى ثنايا العمل تسمرنا بالشك إذ لا يخفى الفارق العظيم بين «المقاوحة» و«المقاومة».

نحن نفهم أن أساس كل ثورة مقاومة كل سلطة. والشاعر بفرض اتفاقه مع بارت فى أن لأى كان، يدرك أن ذلك غير ممكن وربما حتى غير أخلاقي. وبالطبع فإن هذا الوعى بغياب الحرية لا يتمخض عنه الرضا بغيابها.

يقول فوكو فى «إرادة المعرفة»:

«حيث تقوم السلطة، تكون مقاومة.. ونقط المقاومة هذه حاضرة فى كل مكان من شبكة السلطة.. هناك المقاومات الممكنة والضرورية وغير المحتملة. والتلقائية والمتوحشة والمنعزلة والمبتسرة والعنيفة والمتضاربة والميالة إلى الصلح والهادفة إلى مصلحة.. وتلك التى لا تتوخى هدفاً بعينه وهذه المقاومات لا يمكن أن توجد تحديداً إلا فى حقل استراتيجى لعلاقات القوى».

ويصعب تصنيف مقاومة ماجد يوسف أو تسمية «النوع» الذى تنتمى إليه وقد تكون كل الأنواع (٥) التى ذكرنا باستثناء الساعية إلى مصلحة ربما لسببين. الأول أنها تفضى إلى عدمية.. نشمها ونتحسسها منفوثة مبعثرة تداد الفهارس والثانى قد يكون نتاج مواجهتها (ولن أقول ارتطامها) بفكرة الإله وهذا يختلف إلى حد ما عن «الحقل الاستراتيجى لعلاقات القوى» رغم أن الوضعية المغايرة لا تلغيه. ومن ناقلة القول التنويه إلى أن المقاومة قد تسعى ما هو مقاوم (بفتح الواو) من حيث الصلابة والرسوخ قبلما تبدأ لكنها أيضاً قد لا تعيه غير أن هذا قد لا يحمل خوراً يفت فيها بالضرورة. إنها - لوشئنا - الفعل



الأكثر أصالة، الفعل الواثق.. المستهدى بنفسه وبمشروعيته، بينما «المقاوحة» كمفردة عامية لا ترتبط إلا بالمستعصى وتحمل الكثير من الاعتراف المسبق ليس بالفشل وننذره حتماً وإنما على الأقل باستحالة الانتصار. وتثقيلها بهذا الشك الذى تبدأ به وتنطلق منه هو الذى يحمل معه إلى داخلها فعل التفتيت لأنها أكثر وعياً باستحالة الصراع أى بحالة الاستحالة التى كما تفجر غيظ الثورة وألمها إلا أنها قد تسحقها كذلك.

ومن ناحية أخرى الخوف يخترق خطاب الثورة التى ترتكز على عنصرين.. أولهما رفض لا يهادن للموت وإن كان يتعامل معه - ظاهرياً فقط - باستخفاف وعدمية. وثانيهما إدانة حالة المقبولية العامة Acceptability التى تسرى فى أوصال كل ما يفترض أنه حى ومن ثم متغير.

والخوف الذى تمليه رؤية عدمية قد لا يكون أكثر من تحديقه هادئة بكل الخراب المحيط لكنه أيضاً انعكاس عميق لانهيار القيم العظمى وتراجعها بحيث يؤول العيش إلى استمرارية بلا هدف حقيقى تختفى فيها الحدود بين العالم الحقيقى الذى هو كاذب، متناقض، وبلا معنى وبين العالم الوهمى الذير أحيا سأمه الأمر الذى يستدعى حالة من النسبية الأخلاقية وغير الهادفة التى تلقى بنفسها على كل شيء.

والتحديقة الهادئة التى نقصدها ليست بالضرورة موقفاً رواقياً وإنما قد تكون حالة من عدم الوعى التام يتعامل بها العدمى مع سيولة «العالم الحقيقى» ومع حياة يعرف أنها بلا قرار.. أو بالأحرى «يحسها» كذلك.

«والكون فى حالة اهتزاز من غير رجا»، «هو الدوار / نفس الدوار/ فى دايره دارت بالزمن»، «ف سراب حقيقة واحتمال»، «الصورة هى الصورة/ والبرواز خيال/ بين الحقيقة والاحتمال»، «بق العدم والمستحيل، والألف ممكن ع الورق»، «وهم اليقين اللى اتحرق/.. فى كهف من صنع الخيال/ لعبة خيال الضل على حيط من ظلال»/ «كل البنا العالى المهيب - على هيئتى - ...... وكل أجزائه احتمال»، «أنا الظلال والحلم والكهف المخيف»(هنا الاستدعاء يكاد يكون أفلاطونياً)، «وهم يلمنا ويضمنا».

والحق أن المأزق من الصعب الحديث عنه فما بين عالم مأمول (للمؤمن فقط) وآخر مرفوض وقاس (لنا جميعاً) ليس ثمة خيارات تخرج عن إطار الموعود والمنتظر اللذين يشكلان «حقيقية» «عالم آخر» بالنسبة لرجل الدين أو الحكيم أو الاتقياء لكن عنصر الإلزام مقابل الوعد الأخروى غائب بالنسبة للطائفة الثانية.. فأى عالم حقيقى إذن؟..... ويستتبع هذا الانهيار انهيار مماثل للعالم «الظاهرى» خاصة لدى قياس ما هو قائم بما هو مفترض .. حتى وإن لم نؤمن به تسحقنا المقارنة بين المعروف واللامعروف.. يسحقنا الخيال. ويزيد المأزق حدة أمران كلاهما مُر الأول إرادة الشاعر الإنسان الحالم بتحطيم الزمانية ويجد أن إرادته لا تملك نكوصاً (وهنا أعمق بؤر الوحدة حزناً بالنسبة للإرادة). والثانى

استمرار المساءلة.. من نوع «إذا كان الإله هو العارف المطلق والقادر المطلق والخير المطلق فمن الصعب جداً أن يصبح الإنسان حراً».. وماجد يوسف يريد أن يكون حراً. والشكل المتسامى للتعبير عن النهم الجميل للحرية (٦) هو نفسه الذى يرفض الاكتفاء أو الاستعاضة باكتشاف الذات ليس عن ممارسة الوجود لأن «عين الوجود فيها موت وبلاهة» وإنما عن التمرد على كل ما يجعلنا ما نحن عليه أى محددون ومصنفون ومحددون. والأكثر من هذا الحيرة الجياشة التى لا تفهم كيف يكون إلهاً خيراً - على حد قول نيتشه - ذلك الذى يعلم كل شىء ويقدر على كل شىء ولا يعبأ مع ذلك بأن تكون مقاصده مفهومة لمخلوقاته ويتحرك نيتشه للأمام خطوة لا نجزم ما إذا كان الشاعر يخطوها معه فى الربط بين الشر والإله المالك للحقيقة والذى رغم هذا يرى كم العذاب الأليم الذى تعانيه البشرية للوصول إليها ولا يعينها عليه.

ومسائلات الديوان لا تنتهى نسوق منها على سبيل المثال:

«يبقى البرىء أصلاً حزين
والا الحزين فعلاً برئ
ولا البراءة وهم مات بالمعرفة
والحزن كان هو العدالة المنصفة؟»

وأيضاً:

السجين أجمل بالخيال
.... وإلا الجمال بالسجن حر؟
ولو السؤال مش قيد وشرط
كان يبقى حرية وشطط؟

ثم:

«وإلا الخيال كان يوم ترف
والا المدان لو كان برئ
عمره اعترف والا أقر؟».

وانهيار العالمين "الحقيقى" و"الظاهرى" هو المسئول عن هذا التداخل القيمى، ومرة أخرى:

«منين الجانى؟

ومين الباني
مين صاحب الفعل الإنساني
خوفو المية
والا الشعرا اللى بنو الأحجار؟

وأيضاً عندما يقول:

«ولو التابوت مليان أمل
لو نحلة تشهد بالعسل
لحظة ما بتقرر تموت».

إلى آخر قولته:

«مين اللى أرق
مسجون بالقوة المستضعف
سجان بالفعل
والا السجان هنا بالقوة
المسجون بالفعل؟»

حيثيات العبث تتأسس بتحول التقرير الذى يوحى بالمركزية (مقابل التفتت) ووضوح الرؤية وثباتها (مقابل غيميتها ودورانها) إلى تساؤل ولهذا لا يستميلنا قوله الكشف:

«الكدب ساطع زى شمس فى عين كفيف
والحق واضح زى ليل فى ضباب كثيف».

مثل البيت المتسائل بسخرية عبثية:

«يبقى اللى صادق لو صدق ح يكون كدب
ولا اللى كداب لو كدب ح يكون صدق؟».

أتصور أنه لو ما كان بالفهارس سوى البيت الأخير فقط كيما نقرر أنها مانيفستو للعدمية لكفى.

لكن لعدمية لا تحكى كل القصة.

مثلا قصائد «عين الوجود» و«مقلوب الآية» (ولنلاحظ العناوين مع ذلك) و«الأهرامات»(١)، و«الأهرامات»(٤) و(يقال إن الأهرامات تحمل بداخلها سر الوجود) كلما يزينها نقد اجتماعى وسياسى واضح وجميل. وتمتاز كذلك برهافة

التمرد دونما شائبة تحيله إلى موقف عدمي كما ينبض النص والذى تكثر به مقابلات المعنى بقرار يدشن له الشاعر عندما يهتف «تعالوا نعكس الآية» طالما لا يسود معنى أول أو أساسى وهى بتكنيك - تستهدف الشحن التأثيرى بقلب المألوف بغية نسفة وتعرية الحالة الأم - اللامعنى.

ونسوق أمثلة أخرى:

«مين اللى يكن تعلب وله لفات
اللى ميت حى
والا اللى عايش مات؟
والأرض شاهده
والنفق ممدود
من فزعة الجميزة والعنقود
من صرخة لميت على المولود
وآدى اللمون ف العدد».

وكون الأرض شاهده لا يعنى سوى أنها لحد كبير.. نقتبرها لكنا فى جناز ممتد يهتف فيه من سبق بالتياع على من هو آت بحيث يصبح «اللمون فى العدد» أكثر من تجسيد لانقلاب تعويذة مأثورة. أكاد أصف هذا الطرح ببكائية التناقص الفاجع السخرية الذى يؤمن بزلا حدود بين المرئيات وصورها (والديوان زاخر بالتشبيهات الدالة على هذا) أو بين الأحياء والأموال وذلك فى صيرورة تلتهم كل شىء إذ تبتره «ف المفترق» (مولد الروح العدمى) ليصبح سؤال ماجد يوسف

مين اللى ح يهمه السؤال
عن التعمد والصدف؟»
سؤالا هو لمشروعية.

ولهذا يقف صاحب الفهارس ما وراء السؤال متعمداً (بكسر الميم) - وهى منطقة غرق وإرهاص لكنها ليست الما قبل والما بعد. ليست استباقية أو معيارية ولا تملك إجابات حتماً. وهى وليدة الصيرورة المذيبة التى ربما تفسر لنا - إن كان ثمة تفسير - لماذا «نفس الشبه يرمى الملامح على الجدار/ بين الإيمان والزيغ».. وكيف أنه:

«مفيش مفر لقوس قزح
من أسره جوا قوس قزح».

ويصمت الديوان إذ ينطق بسخرية قاطعة «والسر فى سحر القرف». لكنه لا ينته بجملة كهذه! وإنما بقصيدة بتهجنا بثورتها رغم أنها تبقى غير متحررة من لفظة الموت. وأقصد قصيدة «زفاف».

ولا يخفت خطاب الثورة فى مواجهة خطاب الطاعة إلا عندما يتصور أنه

يتعين عليه أن يعلو.
وعندما يقول الشاعر:
« رفضوا الجبال حمل الأمانة للأبد ومن الأزل
وأنا برضه رافض لم أزل
ولا يوم وافقت »
لا يبقى ما ننتظر . فرجوعاً إلى التصريح بالعجز البائن في توكيد مراوحات الرفض مع عدم الاختيار لا تسطع سوى ترجيعات تستعير مصداقيتها من الطبيعة للانكفاء المستسلم على خيبتها بنفسها وبالوجود..
أى بالعدم الذى يجثم كطائر رخ فوق الفهارس:
« ولا حتى كان لى ف الاختيار
إلا اختيار صخرة لجبل
أو موج لبحر
تمر لنخيل
أو ليل لبدر
أو نور لفجر
صحرا لحجيم
وحريق لنار
حرب لدمار
مينا لفنار ».
وما كنا بحاجة لكل هذه المتواليات النعوة لنفهم أو لنصدق. وهنا تخون المصداقية الثورية نفسها وتكاد تخون الشعرية كما أتصور - لولا أن هرعت إليها العدمية لتلقى بنفسها على كل ممكن. ثم تتراجع هذه بدورها لتعلو الضيحة المليودرامية:
« مين اللى كان له فى الاختيار ؟
مين اللى كان له أى حق فى الاختيار ؟ »
لكن الفهارس ليست بيضاء. حقاً إنها فهارس للبياض وليست الفهارس البيضاء لكن يبدو لى الأمر وكأنه ينطوى على خدعة ما.. تسلية بنا.. يدعم هذا عطش العبث.
ورغم ذلك أقف كقارئة لأتلقف من النص الموحى به.. أعنى محاولته ما بعد الحداثية إدعاء الشىء وإضمار عكسه رغم هذا لم يمنحنا ماجد يوسف ديواناً أبيض. ولعل هذا ما لا أستطيع أن أغفره له.
وحتى فى القصيدة المفتتح « الأقنوم » تبدو الأبيات والجمل منزوعة النهايات أكثر منها ناقصة وهو لا يترك البياض ليفجأنا وإنما يضع نقاطاً مكان المحذوف حتى ليبدو وكأنه نسى بهاء الفارغ والأبيض واضطر للمواءمة بالالتجاء للنقاط حارماً القارئ من كل ما يقوله الأبيض.

والحقيقة إن تخصيب الجملة الشعرية عبر الإخفاء والسكوت والبتر للملفوظ والمنطوق صراحة وهى تقنية يستخدمها الشاعر هنا ويحققها بطرح أسئلة تبدو بلا إجابة ممكنة على أى نحو فى مواضع أخرى يهدف إلى خلق حالة من المحو المعلق أو الإبانة المبتسرة الفيهبية تحقق بالتناوب الكسف والتفجير والإحالة المستمرة إلى ما وراء النص والمعبر عنه. وإذن عناصر الغياب «المتعمد» فى هذه القصيدة الأولى قد تكون الامتناع فقط.. إرادة الصمت من الشاعر وقد تكون شفرة شعورية ذات سيماء خاصة أو قد لا تزيد عما وصفه بارت رائد البنيوية بأنه «الدفقة الغريزية المنبثقة من ميثولوجيا «الأنا» ومن أحلامها وعقدها وذكرياتها» أو البنية اللاشعورية للغة كما يقول «لا كان».. وقراءة النص .. أى نص .. يفترض أن تضع القارئ أمام طريقين أو فاعليتين.. أولهما قراءة الدلالة على السطح والثانية استشفافه أو قراءة النواة الدلالية الموجودة فى قلبه وروحه أو درجة الصفر أى حالة الصمت . والثانية هى أيضاً اسم آخر لحرية وتعددية التأويل.

تساءلت طويلاً كيف كان يمكن أن يكون تلقى ديوان أبيض الصفحات؟.. وما إذا كان هناك ما هو أروع من ذلك أو أكثر انفجاراً لنقذف به وجه القارئ والعالم معاً؟.

وثمة تكرار لهذه الخدعة إذ لم نعد عزلاً (فى عالم النص على الأقل) عندما يكرر الشاعر اتهامه لتقصير الحرف فى التصدى للشنيع والخاطئ والمهول. فرغم أنه يقرر أن الفراغ «أسود كئيب من كتر وسعه» ماسدهوش الشعر» لا يبين من هذا ثمة هزيمة للكتابة على يد العدمية. حتى رغم تكرار واستطالة حالة التأمل لفعل الكتابة مقابل فعلى الموت والحياة.

داخ القلم ف المحبره
سالت دماه
فى لعبة الحرف/ الإله»

وقوله «مليون دراع اتمددوا ف خصب اللغة» ومغازلات الأحرف ومناداتها والتهيؤ لها وتمييز الشعر عما سواه لفظاً ووصفاً كلها تنفي إراقة دم الحرف أو هزيمته فى الواقع خاصة وأن ممارسة الكتابة ـ الديوان ذاته ـ عمل مناوئ أخير أشبه بأعمال الحفر بما يجعل الديوان يتبدى كحلزون يمارس الإثبات إذ يسعى للنفى الأمر الذى قد يكون مواتياً «لهدف» العقل (العدمى) الباطن فى البحث عن مركز أو معنى فى كون يفتقدهما معاً.

ومقصودى بكلمة " هدف" هنا قد يكون "الطموح" اللا واعى نحو شيء ما وليس الهدف مثلاً بوصفه شيئاً سابقاً على النص ثم أن النص الإبداعى يمتاز عما سواه بأنه ـ وفقا لجمالياته ـ لا يبدأ من هدفه ويستطيع بالنهاية أن يتجاوزه ليعين نفسه لحالة من الوفرة والانتشار إزاء المعنى prliferation. وفى الفهارس لا يمكننا الحديث عن الهدف سوى من حيث كونه بنية تنظيمية تنبثق

من القراءات التى قد تميز خطاً جدلياً ما عما سواه وهو أمر يختلف من ناقد إلى آخر باختلاف الرؤية والتعامل.

ثم لا يجب أن ننسى أن «اللغة تنطق الوجود» بالمفهوم الهيدجرى وتوسل الشاعر بها لنطق الوجود أو حتى وجوده الخاص هو ربما إرادة «ضد - عدمية». لكن وعد الحداثة بالخروج مما هو أدب أو التحرر منه والتصدى للتاريخ وجوعها للحظة التحام مع ما هو حقيقى وحى يبقى مهزوماً مشققاً من الداخل لأنه لا يمكن الفصل بين الفعل والزمانية وهو أمر يحمل وعداً آخر - ولكن هذه المرة للأدب والكتابة - استمرارها (بالكتابة عن المأزق والحلم). هذه المرة للأدب والكتابة - استمرارها (بالكتابة عن المأزق والحلم).

وعليه فاللغة كما تنطق الوجود بالمفهوم الإيجابى فهى قد تنطقه بالمعنى السلبى أى تحيله - سأماً - إلى تكرارات انتقاماً من وعد الحداثة (الذى تمت خيانته بالكتابة) ومن عجز اللغة الخاص عن نسف التاريخ أو ممارسة الحرية بالنسيان.

لكن ماذا عن علاقة الحرف.. الشعر.. الكتابة (كما يوظفها النص) بكل هذا التمرد؟

أولاً: النص يعلن الاصطفاء . اصطفائية الشعر (الشعر جوهر مختلف)، و(الشعر صفًا دم المصادفة) ويستخدم مفردات مثل "المجاز" والقصايد لفظاً ويبعثر حروفه الموحيات "عين" ، "شين"، "نون" حتى لا يشى باتحيزه "للام"... ونشتبه فى الأمر باعتبار الحرف مقدمة أو نصف حرف الرفض حتى والشاعر يصدر حكماً: «واللام لغة" ثم يكررها. يبقينا النص فى حالة من السعى خلف الحروف والاشتباه لا أكثر حتى يزفها صراحة:

«لم البقايا ف الفلا من لام ألف
وامتد فى حد الوبا
الشعر جوهر مختلف
عن الجناح واللولبة»

ويرادف المعنى:

«الشعر جوهر مختلف
عكس البحور
عكس السما
لام اللغة".

لكن لا التى هى نواة الوجود تنفى ذاتها ضعفاً لا التباساً. ثمة رعب يسكن الحرف ومحاولة جذبه بشدة من مكانه المتهيأ لصنع القصيدة قد تؤذيه رغم إيحاءات الأخضر. ولا جدال فى أن "الرعب" يؤطر للإشكالية بأبعاد عدمية. يقول ماجد يوسف:

«زى العنب جر القصايد من عيون الرعب جر
مفيش مفر
الحرف من لونه اتخطف
والكلمة بتلم القطف»

ثم أن تغريد Individualization الحرف بالصورة التى يقدمها الديوان يؤكد التصور أنه مناط الامتياز وأساس استحقاق الألوهة.

كما يربط الحرف بالخوف بصورة لافتة:

«هل كان تراب
إيقاع لغة
ملمح خفى
مخاضات حروف
أو بدء خوف
أو ذرة ف وجود فلسفى؟»

وأيضاً:

و«الضحكة خوف
أخرس على قبر الحروف».

ويرتبط كذلك بالفشل المحتوم ليس فقط لقابليته للتعهر (قال للحروف: اتعهرى) وإنما لأن «حجم المصيبة لسه أكبر م اللغة» واختلاط الأصوات والأدوار ينزع عن الحرف خاصية السلوى..

(يا«عزوة الحرف البليد/ دا صوت نشيج والانشيد؟») أو قد يساويه بالخرس «دا خرس والا لغات؟».

الهوامش:

1) Erich Heller: "The importance of Nietzsche - Ten essays". University of Chicago Press. 1988, p.70.

2) Albert Camus: "The Rebel An Essay on Man in Revott." A Revised and Complete translation of "L'homme Revolte" by Anthany Bower, Vintage Books, New Yourk - 1960. p.24

3) Gabriel Marcel: "Tragic Wisdom And Bey And Including Convertation between Paul Ricoew and Gabriel Marcel.Translated by steplen jolin and peter Mccomick Noorth Western University press,1973,p.80

4) Erich Heller: "The importance of Nietzsche - Ten Essays". University of Chicago press, 1988. p. 180.

٥) عبدالعزيز العبادى: «المعرفة والسلطة – ميشيل فوكو». المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٤.

6) Bernd Magnus: "Nietzsche's Existential Imperative". Published by Indiana University press, p.100.



قراءة فى مجموعة سحر الموجى:

تأويل أحلام «سيدة المنام»

د. محمد بريرى

تتألف مجموعة «سيدة المنام» لسحر الموجى من اثنتين وعشرين قصة. لا يتجاوز طول القصّة فى عشر منها الصفحة ونصف. ويتراوح طول القصة فى باقى المجموعة ما بين صفحتين وثلاث صفحات تقريباً. يعود القصر النسبى لقصص المجموعة إلى ما هو ملحوظ عند معظم كتاب جيل سحر الموجى من ابتعاد عن الشكل التقليدى الذى يُعنى بالحدث ورسم الشخصية. ليس فى هذه المجموعة من القصص حكى، وليس فيها عناية بتقديم شخصيات ذات ملامح محددة، لأن الدلالة فى مثل هذا النوع من السرد لا تقوم على الحدث أو الحكاية بقدر ما تقوم على الوصف من جهة، وعلى استخدام اللغة استخداماً إيحائياً يقرّب السرد من تخوم الشعر أحياناً. بل إن بعض قصص المجموعة عمدت إلى شكل السّطر الشعرى خلال السرد، كما ضمّنت فى السّرد مقاطع شعرية لنجم وجاهين وابن عربى، بالإضافة إلى مقطع من أغنية لمحمد منير.

ولا تقتصر هذه الحالة الشعرية الغنائية على تلك المقاطع، بل تشيع فى لغة السرد عبر

قصص المجموعة كلها. وعلى سبيل المثال فإن الرواية تقول فى قصة «عباءة الفجر»: «ترنيمة هامسة تأتى من بعيد. من بعيدا جدا. ربما من الطرف الآخر للعالم. ربما من شقوق الجدران أم من مسام جلدها هى. لا تتبيّن كلمات الترنيمة ولكن موسيقاها تصدح فى أذنيها.

كل نغمة علامة استفهام

كل نغمة علامة استفهام

كل نغمة علامة استفهام

وكل علامة استفهام خنجر بارد الحدّ يؤلم ولا يميت» (١)

تشيع هذه اللغة المجازية ذات الطابع الإيقاعى (الناتج فى هذا المثل من تكرار بعض الكلمات والمقاطع) فى معظم سرد هذه المجموعة.

وقد كان من الطبيعىّ أن تشيع فى هذه المجموعة تلك الحالة الغنائية لأن الأزمة، فى معظم القصص، تتمركز حول المأزق الوجودى المتمثل فى الصراع بين الذات والعالم أو الواقع. الذات والواقع ينفى كل منهما الآخر، مما يؤدّى فى معظم الحالات إلى شعور واضح باستلاب هذه الذات، واغترابها عن اللحظة الحاضرة. من هنا تتعدّد حالات التذكر واستحضار الماضى الجميل الذى تفضّل «الأنا» أن تعيش فيه، مستعيضةً بذلك عن الحياة فى الحاضر القبيح.

غير أن رفض اللحظة الراهنة لا يعنى كراهية الواقع. إنه احتجاج غاضب يتلفّع فى صياغة رافضة. لهذا يأتى قول صلاح جاهين فى موضعه تماماً فى قصة «ما وراء الجدار» حين يتناهى إلينا صوته الجميل قائلا:

باحبها بعنف وبرقة وعلى استحياء

واكرهها وألعن أبوها بعشق زى الداء (٢)

حيث يكون الكره الشديد علامةً على الحب الشديد. إنه أشبه ما يكون بغضب برئ براءة الصغار من أمهاتهم.

وتعدّ هذه القصة «ما وراء الجدار» مثلا دالاً على ما ذكرته من أن السرد عند سحر الموجى يقوم على الوصف أكثر مما يقوم على الحكى. فهذه القصة عبارة عن وصف لمشهد الإزدحام فى «ليل قاهرى حار رطب يطبق على الأنفاس فيزيد الأعصاب اشتعالاً»(٣). فى هذا الازدحام

يتداخل غناء عبدالحليم حين يقول «جئت لا أعلم من أين ولكنى أتيتُ» مع غناء الآخر الذى يقول «كوز المحبة اتخرم إديله بنطة لحام». ولا تجد الراوية مهرباً من قبح اختلاط الحابل بالنابل هذا إلا من خلال اللجوء إلى مخزون الذاكرة الحافل بأشكال الفن الجميل الصافى، من مثل المقطع الشعرى لصلاح جاهين الذى ذكر فيما سبق، ومن مثل قولها لنفسها بمناسبة المرور بجوار المسرح القومى: «لابد أن هاملت الآن يبكى أوفيليا الجميلة. رقيقة وهشة كزهرة أوركيد بيضاء فى خريف الدانمارك. لم تكن بأى حال لتفهم كيف تعيش زمن الخيانة. ولم تكن لتفهم شلل هاملت عن الفعل. يتردد صدى صرخته داخلى. هل أكون؟»(٤). إن استدعاء هاملت لم يكن مجرد هروب من الواقع القبيح، بقدر ما كان تناصًا دالا، لأن سؤال الكينونة «هل أكون» هو السؤال/ المعضلة الذى يواجهنا بصور مختلفة عبر قصص المجموعة. سؤال هاملت هو سؤال سحر الموجى إلى حد واضح. لذا، فإن قول الراوية عن سؤال هاملت إنه «يتردّد داخلى» لم يكن مجانيا من ناحية الصياغة اللغوية التى تجعل السؤال يتخلّل وجود الرواية ويملأ جنبات الذات فهو «يتردّد» فى أنحاء هذه الذات متغلغلاً فى عمق وجودها «داخلى».

وكما تتوحّد الذات مع الفن رافضةً الانخراط فى الواقع، فإنها تستدعى الزمن الماضى فراراً من الحاضر، فتقول الراوية «مشربيات تحمل بصمة الزمن. كانت هذه مدرسة أبى الابتدائية. وكان شارع الأزهر دوماً ليلاً ساكناً جميلاً يدفئه حضور أبى وأمى ورائحة منزل جدتى»(٥). تعيش الراوية مع ما «كان» استنقاذاً لنفسها مما هو كائن. غير أن ما هو كائن لا يتسنى الإفلات منه، إذ ينقطع استرسال الراوية فى استحضار الماضى بعبارة تقول «يمتزج صراخ اتوبيس نقل عام كاد أن يدهس سيارة صغيرة بصياح سائق الأتوبيس وقذائف شتائمه لسائق السيارة»(٦).

وفى طريق العودة من وسط المدينة تمرّ الراوية بسيارتها أمام قصر محمد على فتنجذب روحها إلى ما وراء الجدار من جمال. وتنتهى القصة بهذه التساؤلات «هل ما وراء الجدران هو الحقيقة أم وهمى أنا؟ أليست الحقيقة هى واقع اللحظة؟. الآن. أم أن هناك حقيقة أخرى نستوحيها من شكسبير وجوته وجلال الدين الرومى أو نصنعها معهم ونجعلها واقعاً آخر نهرب إليه. هل هو مجرد هروب أم أن ما وراء هذه الأسوار حقيقة بشكل ما. على الأقل هذا هو ما

يبقى معي بعد أن أطفئ محرك السيارة وأضواء عيني على السيمفونية السابعة لبيتهوفن»(٧).

تختار الراوية إذن في صراعها مع الواقع أن تواجهه بواقع بديل، واقع من صنعها، أي إنها ترفض الانصياع لما تمليه عليها اللحظة الحاضرة، وتقرّر، من ثم، أن تصنع وجودها بنفسها، وهو وجود قوامه الفن الجميل والماضي الجميل. ولا ترى أن في ذلك هروباً من الواقع بقدر ما ترى فيه حقاً مشروعاً و«حقيقة» جديرة بالثقة، فليس المعوّل في وجود الإنسان على الظرف الفيزيقي الذي يحيط به، بل المعوّل فيه على الوجود الروحي العقلي. فليوجد الجسد في هذا الواقع القبيح، لكنها ستعيش وعيها الخاص المشبّع بما اختارته هي، لا بما يُفرض عليها من الخارج، أو من الآخرين. لقد ذكرت الراوية في الفقرة الأخيرة التي اقتبسناها كلمتي «الجدران» و«الأسرار» كما أن عنوان القصة هو «ما وراء الجدار». إن الجدار والجدران والأسوار تحيل إلى الشعور بالعزلة عما هو خارجها. إنها الدروع التي تتحصّن بها الذات في صراعها مع كل ما هو آت من خارجها.

يذكرنا الموقف الغنائي في هذه القصة، وفي غيرها من قصص المجموعة، بالموقف الرومانسي الذي تبناه، على سبيل المثال لا الحصر، جبران خليل في قصيدة المواكب. والقصيدة تتألف، كما نعلم، من عدة مقاطع شعرية، يبدأ كل مقطع منها بأبيات تبني فيها الذات الشعرية موقفاً رافضاً للواقع كأن يقول:

فأفضل الناس قطعانٌ يسير بها

صوتُ الرعاة ومن لم يمش يندثر

ثم ينتقل الشاعر لأبيات تالية يلجأ فيها إلى الغابة التي تحقّق له وجوداً أكمل من الوجود الإنساني فيقول في هذه الأبيات مثلاً:

ليس في الغابات راعٍ

لا ولا فيها القطيع

وفي النقلة الثالثة الأخيرة في كل فقرة تلوذ الذات الشعرية بالناي، أي الفن، بوصفه العالم المثالي الجدير بالثقة، فيقول مثلا:

أعطني الناي وغنّ



فالغنا يرعى العقول

وأنين الناى أبقى

من مجيد وذليل

سحر الموجى وجبران خليل يتخذان موقفاً نقدياً من الواقع ويلجآن إلى عالم بديل هو عالم الفن. غير أن نص سحر الموجى ليس تكراراً أو محاكاة للموقف الرومانسى. هناك بالقطع تماسٌ بين الموقفين لأن رفض الواقع والتمرد عليه هو المنطقة المشتركة بين دائرة الخطاب الرومانسى ودائرة الخطاب الوجودى الذى ترى هذه القراءة فى مجموعة سحر الموجى تعبيراً عنه. إن المشغلة الكبرى فى الموقف الوجودى هى «الأنا» التى يتهددها الاستلاب حين تكف عن صنع ماهيتها مستسلمة للماهية السابقة المفروضة عليها من الآخرين. تلك هى القضية التى تدور حولها معظم قصص المجموعة. وتلك أيضا هى القضية المشتركة بين الموقف الرومانسى، فى تجلياته الناضجة، والموقف الوجودى. وكلاهما، على كل حال، يتماس مع الموقف المثالى الذى يعوّل على أن الوعى يصنع الوجود، أو ينبغى له ذلك.

والكلام عن الموقف المثالى يفضى بنا إلى الكلام عن قصة «هو»[٨]. فى هذه القصة تتشبث الأنثى بشئ تلفه فى خرقة بالية، لكنها تصرّ على الاحتفاظ به عبر مراحل عمرها المختلفة، كما أنها تصرّ بنفس القدر على إخفائه عن عيون الآخرين، وتصرّ بوجه خاص على ألا يعرف زوجها شيئاً عنه. فما هو هذا الشئ؟ إجابة هذا السؤال واضحة فى العنوان. هذا الشئ هو: «هو». إنه الرجل الذى يمكن أن نقول إنه ينتمى إلى عالم المثل الأفلاطونى. إنه الرجل المثال الذى لا يمكن أن يتحقق فى الواقع. غير أن هذه الأنثى تصرّ على الاحتفاظ به، كما أنها تناجيه وتعيش معه حياة سرية بعيداً عن رقابة «الآخرين». لذلك تقول الراوية عن هذه الأنثى إنها كانت أذكى من الآخرين «جعلتهم يعتقدون أنها تعيش حسب هواهم، بينما عاشت هى كما أرادت»[٩]. لم تستسلم هذه الأنثى للماهيّة التى يريد الآخرون فرضها عليها، واختارت ان تصنع لنفسها وبنفسها ماهيتها الخاصة، أى إنها اختارت وجودها، ورفضت الانصياع للآخرين، الذين هم، بالمصطلح الوجودى، الجحيم.

ان التنازل عن «الأنا» والسماح باستلابها يعنى أن تؤول الذات إلى حالة من حالات التشيّؤ، تصبح الذات شيئاً، وتفقد كينونتها الإنسانية، لأنها تفقد القدرة على الاختيار.

وليس الإنسان، بالمصطلح الوجودى، إلا مجموعة اختياراته. وقد تجسّدت فكرة التشيّؤ بشكل واضح فى قصة «لابدّ أن..»[١٠]، ففيها يتحوّل الرجل، شريك الحياة، إلى شئ، مثله مثل المنضدة أو جهاز التليفزيون، فالزوجة تضع عليه بيجامته، كما تضع السيجارة فى فمه، وترفعه من مكان لتضعه فى مكان آخر. والسؤال الذى يتبادر إلى ذهن القارئ: لم تحرص هذه المرأة على هذا الشئ، ولماذا تحتفظ به؟. الإجابة تكمن، مرة أخرى، فى العنوان «لابدّ أن..». فكما أنه لابد أن تقوم هذه الزوجة بالأعمال اليومية الروتينية، لابد أن يكون لها زوج، ولابد أن يكون لأولادها «أب». إن آخر عبارة فى هذه القصة تقول عن هذا الرجل إنه «لابدّ أن يبدو نظيفاً»[١١]. وهى تنظفه كما تنظف الأشياء الأخرى. ليس «وجود» هذاالرجل مختلفا عن وجود السجاجيد والمناضد وأرفف الكتب.

من الواضح أن الرجل فى هذه القصة مثل الحالة المناقضة للرجل فى قصة «هو». ولعل المؤلفة تعمدت أن تجاور بين القصتين فى الترتيب، فجعلت قصة «هو» تالية لقصة «لابد أن..». كأنها تضع «الواقع» بإزاء «المثال». بل لعل الزوج فى قصة «هو» الذى حرصت الزوجة الراوية على ألا يطلّع على سرها، هو نفسه الزوج فى قصة «لابدّ أن..».

وإذاكانت حالة التشيؤ فى قصة «لابد أن..» قد حلت بالزوج، فإنها حلت بالزوجة فى قصة «كل هذا الغبار»، وهى زوجة تعانى من حالة من اللامبالاة والعجز عن الفعل، أو انعدام الرغبة فيه. حياتها تشبه شريطاً سينمائياً أبيض وأسود، حياة تخلو من الألوان. لقد علا الغبار كل شئ، حتى علاها هى نفسها. فأصابتها حالة من السكون أشبه بالموت. غير أن هذه القصة تنتهى نهاية متفائلة، ففى خضم هذا السكون والموات يدور هذا الحوار:

– ماما إنت بتحبينى؟

– إنت شايف إيه؟

– شايف أيوه..

– باحبك جداً جداً.

– وأنا كمان باحبك قوى. قد الأوضة والدولاب والهرم والطيارة والستارة.

قد الشيبسى.

وتعقّب الراوية على هذا الحوار قائلة «تستغرقها نوبة ضحك طويلة.

تدمع عيناها.

تتلوّن الأشياء» (١٢)

ولا يحتاج الموقف الأخير للرارية إلى تعقيب.

يمثل الحنين إلى الذات، والبحث عنها بعد طول غيابها محورا دلالياً رئيسياً فى هذه المجموعة. إن الرغبة فى استرداد «الأنا» بعد ما طال استلابها هو المعنى الذى يُنسج حوله نصّ «حنينى إلىّ» (١٣). حين فقدت الراوية هويّتها كانت تعيش حياة محايدة، فتقول فى مفتتح القصة «قبل لقياها كنت أعيش على خط المنتصف، لا أحيد يمينا. لا أميل يساراً. لا أضحك من القلب ولا أبكى بشدّة. قبل لقياها كنت أسمع كل الكلام ولا أرفض أى كلام» (١٤). ثم تمضى بعد هذه العبارة فى حلم أفلاطونى، مكتوب على شكل أسطر شعرية، حيث تهبها افروديت الجمال وتمنحها ايزيس الصلابة، وتمدّها عشتروت بالخصوبة والحرارة. لكن هذه المفاجأة الشعرية للذات تنتهى بالسطر الذى تقول فيه الراوية «تكتسحنى موجة حنين إليها.. » (١٥)، مما يعنى إن تلك الذات ماتزال مفتقدة وماتزال «موضوعاً» للحنين، مما يعنى بالتالى ان التطابق مع الذات/الحلم لم يتم له التحقق، ومن هنا كان العنوان أشبه بتلخيص لهذه الحالة، «حنينى إلىّ». غير أن الوعى بفقدان الذات هو أول خطوة على طريق استردادها، ذلك أن غالبية البشر يفقدون ذواتهم ويتحولون، فى عصرنا، إلى أدوات للإستهلاك، دون وعى بحقيقة هذا الخسران الوجودى الفادح.

وتعدّ قصة «عباءة الفجر» (١٦) المهداة إلى صنع الله ابراهيم، تنويعاً آخر على الدلالات المحورية المستخلصة من القصص السابقة، أعنى فكرة استلاب الذات واغترابها.

لقد استعارت سحر الموجى لهذه القصة اسم «ذات» من صنع الله ابراهيم. وهناك، لا شك، ملامح مشتركة بين «ذات» هنا و«ذات» هناك. لكن قصة «عباءة الفجر» ليست محاكاة لرواية «ذات». إنها بالأحرى تأويل للرواية أخضعت فيه سحر الموجى «ذات» للمعنى الخاص الذى يتناغم مع نسيج قصص المجموعة الأخرى. ولا شك أن قراءة «ذات» فى الرواية فى ضوء قراءة «ذات» فى قصة سحر الموجى يمكن أن يلفت نظرنا إلى أشياء غابت عنا فى قراءتنا الأولى للرواية. ولا شك أن العكس صحيح أيضاً.

فقدت «ذات» في قصة «عباءة الفجر» ذاتها، إذ كفّت عن الاختيار منذ وقت مبكر فى حياتها. حياة «ذات» عبارة عن مجموعة اختيارات حددها لها الآخرون، أو حدّدها لها العرف السائد. كل ما تسرده الراوية عن ذات يدور حول هذا المعنى. تقول الراوية عن ذات «تزوّجت «ذات» لأنها قد تخرّجت فى الجامعة ولم تجد فى العريس المتقدّم لها شيئاً يعيبه. كما أن فكرة الرفض كانت دوماً بعيدة عن ذهنها» (١٧). وكانت قد قالت عنها قبل ذلك «ذكّرتها كتب أطفالها المدرسية بدراستها هى التى انهتها فى. لا يُهم فيم، المهم أنها أنهتها حيث إن عائلتها عائلة مؤهلات عليا، ولن تخيّب هى أمل أبويها ولن تجعل بنات خالتها وأبناء عمومتها يسخرون من خيبتها» (١٨). كل ما تذكره الراوية عن «ذات» يصب فى معنى الحياة الجبرية التى تُساق فيها «ذات» وراء اختيارات حددها الآخرون لها سلفاً. واذا خلت حياة الفرد من الاختيار، فإنها تكون قد خلت من معنى الوجود الإنسانى، إذ إن مبدأ الاختيار هو الذى يسبغ على البشر معنى الإنسانية. إن نصيب كل فرد من «الوجود الإنسانى» يتناسب تناسباً طردياً مع كمّ اختياراته الحرّة.

تنتهى قصة «عباءة الفجر» بذات وهى تبحث عن شئ لا تعرف ما هو على وجه الدقة، لكنها لا تكفّ عن البحث بسبب يقينها ان هناك شيئاً مفقوداً. انه بحثٌ تشرف بسببه على حافة الجنون. غير أن القارئ يدرك فى نهاية القصة أن ما تبحث عنه ذات بحثاً جنونياً ليس إلا نفسها، ذاتها المستلبة. وتنتهى القصة بهذه العبارة «هل هناك بعد آخر للأشياء؟ هل.. هل بالإمكان الإجابة عن أول الأسئلة التى تصل أذنيها الآن همساً:.. من.. من أنت... أنت.. انت؟» (١٩).

يتغلّب الشعور بالأسى على عدد كبير من قصص المجموعة حيث تسيطر نغمة رثاء الذات المستلبة. لكن عدداً من القصص تشيع فيه نغمة مضادة، نغمة الاحتفال بالخلق والإبداع.

من هذه القصص قصة «سيدة المنام» (٢٠) التى جعلت عنوانا للمجموعة. تتألف هذه القصة من أربعة مقاطع سردية منفصلة ومتصلة فى آن واحد. فهى منفصلة بسبب تباعد الأمكنة واختلاف الشخوص الذين يدور حولهم السرد. يدور المقطع الأول حول مبدعة تتخذ من الكتابة وسيلة للإبداع. أما المقطع الثانى فيدور حول فلاحة من صعيد مصر ترضع طفلها وتصنع الخبز

فى وقت واحد. ويتحدّد المكان فى المقطع الثالث بأنه مطل على البحر المتوسط. وفيه يصف السرد مثّالة تتخذ من الحجر مادة للتعبير. أما المقطع الرابع، وهو أطولها، فالحدث فيه يدور حول فلاحة من دلتا مصر تعمل فى حرث الأرض وزراعتها ويفاجئها المخاض. والواقع ان هذا المخاض هو أهم الروابط بين المقاطع الأربعة، فالإبداع الأدبى والفنى تسبقه حالة تشبه حالة المخاض. لهذا فإن العمل الأدبى يشبه وليدا تنتظره الكاتبة «وتنتظر أن يهديدها الفجر وليداً» (٢١) . ولا يتم الإبداع التشكيلى إلا بعد جهاد مع مادة الحجر، وينتهى السرد فيه بهذه العبارة «تواترت دقات الإزميل مع حبات عرق مالح يسقط من جبين يقطر ألماً سعيداً عند رؤيته الحجر يكشف عن التواءة يد صغيرة بضّة وذراع منمنمة فى جسد وليد مفتوح الفم.. دهشةً.. ضحكاً أم ألماً» (٢٢). ولا يحتاج الإحساس بما توحى يه هذه العبارة من معنى المخاض والولادة إلى بيان.

أما امرأة الجنوب فى المقطع الثانى فتقول عنها الراوية «على حجرها استلقى رضيع متشبث بالثدى المستدير المتدفق شهداً أبيض» (٢٣)

كل واحدة من الإناث الأربع مشغولة بإبداع الحياة، على اختلاف الأمكنة والوسائل. وهو إبداع لا ينفصل فى كل الحالات عن معانى الحمل والمخاض والرضاعة. وكلها تصب فى معنى الخصوبة. لذلك كان من الطبيعي ان تسمى الأنثى الرابعة وليدتها باسم سيدة المنام، ايزيس.

وبعد، فلم يُحط هذا المقال بكل ما يمكن أن يقال عن مجموعة «سيدة المنام»، ولم يعدُ أن يكون قراءة ممكنة لهذه المجموعة التى تتميز بقدر من التنوّع يُرشحها لقراءات أخرى ذات مداخل متباينة فيما بينها، مباينة فى الوقت نفسه لهذه القراءة التى ركزت على المدخل الوجودى دون غيره.

هوامش

*سحر الموجى، سيدة المنام، القاهرة، شرقيات، ١٩٩٧

١ - سيدة المنام، ص ٣٦

٢ - نفسه، ص ١١٩

٣ - نفسه، ص ١١٧

٤ - نفسه، ص ١١٨

٥ - نفسه، نفس الصفحة.

٦ - نفسه، نفس الصفح.

٧ - نفسه، ص ١١٩

٨ - نفسه، ص ٢٣ - ٢٥

٩ - نفسه، ص ٢٥

١٠ - نفسه، ص ٢١٩ - ٢٢

١١ - نفسه، ص ٢٢

١٢ - نفسه، ص ٣٦

١٣ - نفسه، ص ٥٩ - ٦٣

١٤ - نفسه، ص ٦١

١٥ - نفسه، ص ٦٣

١٦ - نفسه، ص ٣٧ - ٤٣

١٧ - نفسه، ص ٣٩

١٨ - نفسه، ص ٣٩

١٩ - نفسه، ص ٤٣

٢٠ - نفسه، ص ٦٥ - ٧٠

٢١ - نفسه، ص ٦٧

٢٢ - نفسه، ص ٦٨

٢٣ - نفسه، ص ٦٧

الروض العاطر:

الأحزان والمستقبل

فتحى عبد الحافظ

تثير رواية «الروض العاطر» للروائى محمود الوردانى الصادرة عن روايات الهلال يوليو ١٩٩٨. العديد من الأسئلة حول علاقة العمل الأدبى، والرواية بوجه خاص، بالتاريخ. أو يتناول أحداثاً تاريخية تمت إلى الماضى القريب أو البعيد من خلال مجموعة من الشخصيات التى تبدو جميعها مهشمة، تخطتها الأحداث فى تلاحقها المجنون وفى عبثية فاقدة لأى منطق أو ضابط، أو هى تستعصى على أى منطق. فالأحلام تتبدد، والرؤى الصافية تكتنفها غيوم سوداء والزمن الجميل ولى وانقضى.. والمتغيرات أخذت بتلابيب كل شىء.. القيم والمبادى والأشخاص.. ويظل السؤال فى النهاية معلقا وحائراً: أين المفر وكيف يكون شكل الخلاص؟.. تثير الرواية أسئلة عن مدى وقيمة الاستعانة بالتاريخ «فى عمل روائى وعما يهدف إليه الروائى من وراء ذلك.. هل هو مجرد إحياء عصر وتثبيت أحداث لتظل قائمة فى وعى من لم يعاصرها.. هل هو مجرد خلفية تحدد المواقع وتكسب الشخصيات والرؤى نوعا من الواقعية أم أنه استحضار لروح ومناخ الفترة الزمنية فى محاولة لبعثها من جديد بكل ما تضمنته من إيجابيات يجب الحفاظ عليها أو سلبيات يجب تجاوزها؟

كما تثير الرواية العديد من الفرضيات حول كيفية تعامل الأديب مع التاريخ إذا لم تضف رؤيته للأحداث جديدا من منظور التحليل أو حتى التفسير. إذا لم تستشرف تغييرا أو تستشف تحولا. ألا يصبح التاريخ - فى هذه الحالة - عبئاً ثقيلاً على المتلقى خاصة من لم يعش هذه الفترات، ومن لم يدرك مغزى أحداثها وتواريخها وإطارها الاجتماعى ومنطقها السياسى ومفهومها الحزبى، وتأثير

الجماعات المختلفة ومدى قدرتها أو عجزها عن المشاركة فى صنع القرار، بل وعجزه أيضاً عن إدراك المناخ العام خارج دائرته المحلية ومدى تأثيره فى صنع الأحداث واتخاذ القرار؟ نعم هنا يصبح التاريخ عبئاً وتصبح مهمة الروائى أكثر صعوبة بل إنها ستلتزم منه نوعاً حاداً من الوعى يعوض به هذه المادة التاريخية التى أصبحت مشاعاً للجميع.. هذا الوعى يتمثل فى الإبقاء الحى النابض على مجريات أحداث روايته، وفى بناء شخصيات تنبض بالحياة وتتمثل فيها كل القيم الإنسانية التى ينشدها المتلقى ويجد نفسه داخلها.. يتعايش معها، ينبض بحبها، ويتألم لانكسارها، ويستشرف معها المستقبل، ويكتسب من صلابة ثباتها على مبادئها، وترفعها عن الدنايا، مثلا أعلى يشرف بالتطلع نحوه والانتساب إليه.

تبدأ رواية «الروض العاطر» بالطائرة تهبط أرض المطار، و«إقبال بكرى» بين ركابها. وللوهلة الأولى ترتطم عيناها بهذه اللافتات «أجانب عرب»، «أجانب». ثم بهذا الكرنفال العجيب الأزياء، جلاليب يرتديها الرجال ونسوة محجبات ومنقبات، وتزاحم على مبنى السوق الحرة حيث زجاجات العطر وأدوات التجميل وخراطيش السجائر. «إقبال» مناضلة سابقة، إحدى قيادات الحركة الطلابية فى مصر عام ١٩٧٢.. من عائلة لها جذور فى النضال عزام زوجها السابق الذى انفصلت عنه قبل سفرها إلى ألمانيا منذ ثمانى سنوات هو الذى جندها فى التنظيم. «شكرى» رئيسها فى العمل الذى التحقت به كمترجمة بعد عودتها من السفر هو أيضاً شيوعى سابق وإن كان يشار إليه اليوم ويقال «بتاع إسرائيل». أخوها شاكر الضابط الوطنى الذى شارك فى العبور عام ١٩٧٣ ثم سرح من الجيش ويحلم بالعمل فى إحدى دول الخليج «شهيرة مرسى» صديقتها الشيوعية التى انتهى أمرها بارتداء الخمار رغم أنها سليلة أبوين شيوعيين قضيا أغلب فترات حياتهما فى السجون والمعتقلات.

هذا العالم القديم، بكل ما يمثله أو ما كان يمثله من قيم نضالية، تعود إليه إقبال مرغمة بعد غياب سنوات عديدة فى ألمانيا حيث كانت تعد رسالة دكتوراه لم تكتمل عن «المحرمات فى الرواية العربية». عودة جاهدت إقبال حتى ألا تتم. ولكن أمها أصيبت بجلطة وهى على شفا الموت. تعود إقبال لتفاجأ بوفاة والدتها منذ ثلاثة أسابيع.. وتعود لتجتر تاريخا انتهى مخلفا حسرة وألما وندما وإحساسا طاغياً بخيبة لا تنتهى.. ومهانه تتسع وتكبر فى كل لحظة.. لقد انتهى عصر الأحلام الكبيرة والآمال العريضة.. والكفاح المستميت من أجل العدالة والحرية والكرامة المستباحة. تعود إقبال وقد تخلصت من جنين نما فى أحشائها من علاقة توطدت بينها وبين مارتن فى ألمانيا.. وثديا استأصلته فى بلاد الغربة.. ورسالة جامعية لم تنته.

وفى شقة والدتها القديمة تعيش مع أخيها شاكر الذى انفصل عن زوجته بعد أن أنجب منها ابنتيه عاليه ودينا، تشاهد الزمن الردئ فى دوران فلكه العجيب..

تتذكر أحلامها فى السبعينيات والتى آلت جميعها إلى الفشل، من القومية إلى الوطن إلى الأممية.. وتنتابها الهواجس والكوابيس، خفافيش تصطفق فى الظلام تحوطها وتنهش لحمها.. تدمى جسدها الذى ينزف بغزارة دماء سوداء بلون الطين. وهياكل عظمية تطاردها فى أماكن مغلقة تنقض عليها وتحاول افتراسها. وتلتمس إقبال قدراً من التواصل الإنسانى عند خالتها بهية الذى توفى زوجها إثر خروجه من المعتقل.

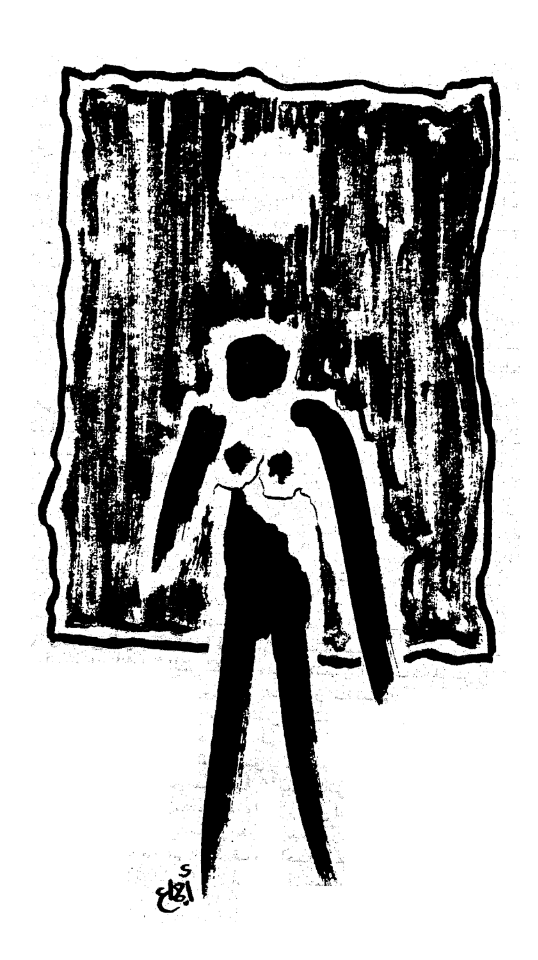
وعند رفيق صباها «أسامة الماروى» الذى حوله المناخ الجديد المسموم إلى «خرتى» يبيع قوة عمله للخواجات يجلب لهم المخدرات، يغير لهم العملة، ويمارس معهم الجنس. وفى النهاية يجهز نفسه للسفر إلى ألمانيا، باحثاً عن أرض جديدة، وقيمة إنسانية لم يوفرها له مجتمعه.

أما أخواها.. شاكر ورمزى.. فكل منهما يعيش فى عالمه الخاص. شاكر الحالم بالسفر إلى الكويت.. الطامح إلى كتابة سيناريو يصور قصة كفاح أحمد عرابى.. ورمزى الموظف الذى يتلاعب بتجارته فى أراضى البناء إلى جانب منصبه المرموق فى الحزب الوطنى.

تكتظ هذه الرواية بهذه الشخصيات التى تنز جروحها دما وقيحا.. وتعلو انكساراتها وتطغى على أى فعل إيجابى.. الجميع يتحسرون على زمن ولى وانقضى. زمن أجهض فيه الحلم.. ومناخ مشبع بسموم الفردية وتضخم الذات وغياب المشروع القومى.. وتنتهى الرواية وحرب الخليج على الأبواب.. وقوات التحالف تمهد لضربتها الموجعة مهيئة المنطقة العربية كلها لقرن جديد.. تماما مثلما فعل نابليون بحملته الشهيرة على المنطقة فى أواخر القرن الثامن عشر، وكما حذا حذوه الإنجليز فى نهاية القرن التاسع عشر، والآن جاء دور الأمريكان فى نهاية قرننا الحالى..

بنية السرد وبناء الشخصية

تستند الرواية فى سردها إلى راوٍ خارجى هو المؤلف نفسه، العليم ببواطن الأمور.. المتحكم فى أقدار شخصياته، وحركتها الخارجية.. وإشاراتها الباطنية.. يمنح الشخصية من مخزون معرفته بقدر ما تجود به قريحته أو معلوماته.. فتبدو بعض الشخصيات مكتظة بل ومترهلة من فرط اتخامها بالأحداث.. فى حين تتوارى شخصيات أخرى ويصبح حضورها على مسرح الأحداث شاحباً بل وباهتا رغم استحقاقها لمزيد من الصنعة الفنية والتأمل الفكرى. فإقبال بكرى وهى الشخصية الرئيسية التى تتمحور حولها كل الشخصيات. تحظى من المؤلف بأضواء باهرة تتمركز جميعها حول ماضيها الثورى باعتبارها إحدى القيادات الطلابية عام ١٩٧٢ وما تعرضت له هى ورفاقها من عسف السلطة ومطاردتها لهم.. والحديث عن تنقلاتهم المختلفة فى أكثر من مكان داخل المدينة وعلى أطرافها.. وزواجها الذى تحدت به أسرتها ثم طلاقها، واكتئابها، ومحاولاتها



الانتحار، ومساعى خالها حتى حصل لها على منحة للدراسة وسعيه لاستخراج جواز سفرها. وارتباطها بمارتن، وحملها منه، وإجهاضها، واستئصال ثديها.. وعلاقتها بأسامة الماوردى.. والهلاوس والكوابيس التي مازالت تنتابها.. هذا الثراء في المعلومات الذى يصل إلى حد التخمة.. يظل مجرد تراكم لأحداث حياتية إن لم ينجح فى تطوير حركة الشخصية وازدياد وعيها وفى تعميق مفهومها واتساع رؤيتها ونضجها النفسى والفكرى، ويبرز تساؤل عن الجراحات التي تتوالى فى حياتنا، كيف تمر فى دروب مسيرتنا دون أن تترك بصمات واضحة على تصرفاتنا سلباً وإيجاباً؟.. كيف يستقيم لأنثى استؤصل ثديها.. أن يمر هذا الحدث الجلل فى حياتها مرور الكرام؟ كيف تتعامل معه وكأنه انفلونزا أو نوبة برد عادية مما يصيبنا فى فصل الشتاء؟.. كيف يستقيم لها أن تمارس ألاعيبها مع الشاب البرئ أحمد الذى يعمل معها فى المكتب الصحفى الذى ألحقت به مترجمة..؟ بل وكيف تواتيها الجرأة دون أن تتردد فى إقامة علاقة عشق كاملة مع أسامة الماوردى فخورة بعريها وكأن استئصال ثديها جزء من مكياجها يجعلها أكثر إثارة فى عينيه؟! ألا تستحق منها فجيعتها تلك أن تذرف ولو دمعة وهى تتأمل عريها فى المرآة؟.. أن تخشى ولو للحظة أن ترى فى عينى معشوقها نظرة شفقة أو إحساساً بالحسرة.. أو شعوراً بالزهد من حرارتها الطاغية. وتعدد هذه العلاقات ما بين زواج وطلاق وعشق ورغبة.. وتقلبها بين أيدى العديد من الرجال.. ألا تستحق وقفة تشرح وتفسر وتبرر وتقنع؟ أم أنه إحساس طاغ بالعدمية وفقدان الجدوى وتشذر المعنى؟ وهذه الشخصية التى بدأت وقد اكتمل مفهومها الثورى.. وعانت المطاردة وعسف العسكر وظلت صامدة لا تلين.. كيف تنتهى حياتها فى أحضان شاب «خرتى» تمده بالمال وتبارك تعطله وانهزاميته؟.. دع عنك المفهوم الأخلاقى جانبا.. ودع أيضاً تغير المناخ العام وفساده واختلاف نظرته وأولوياته.. ولكن ألم يكن من المستساغ تمشيا مع سلوك الشخصية وصلابة موقفها وإيمانها بالقيم حتى وإن أصابها وهن.. أن نراها فى النهاية وبارقة أمل مازالت مترسبة فى يقينها وهى تنضم إلى إحدى الجمعيات الأهلية التى تتبني حقوق الإنسان أو جمعية لتعليم الكبار ومحو الأمية أو مدافعة عن حقوق المرأة التى مازالت تنتهك وبشكل سافر كل يوم؟ أم أنها الرؤية الأحادية الجانب والتى تستسهل إدانة كل شىء ووصمه بالسواد دون بارقة أمل أو بصيص ضوء فى السرداب المظلم. والتى تكشف عن ذلك الضمور للفهم الواعى والعميق بالأساس الفكرى الذى بنيت عليه الشخصية؟ وعلى النقيض من شخصية «إقبال» تأتى شخصية خالتها «بهية» المناضلة التى ذاقت مرارة الاعتقال سنوات.. والتى لفظ زوجها أنفاسه أمامها بعد خروجه من المعتقل والتى تمارس عملها بجدية رغم وحدتها وهجرة ولديها إلى بلاد الشمال إنها تنجح فى التكيف مع الحياة رغم متناقضاتها الزاعقة.. وهى تحترم أنوثتها فلا تبعثرها بين أى ذراعين تمتدان إليها. والتى تعيش الآن

وحيدة فى حالة انتظار، فهل يوافق رئيس مجلس الإدارة على أن يجدد لها عاما جديداً فى عملها.. أم تحيا بقية عمرها فى انتظار رسائل ابنيها أو اتصالهما بها فى التليفون بين حين وآخر؟. وهى أثناء كل هذا، قبله وبعده، القلب الحاضن لهموم الآخرين المتعاطف معهم، المؤتمن على أسرارهم، المشارك فى كل مناسباتهم، المخفف لآلامهم وأوجاعهم، الناكر لذاته فى سبيل الآخرين. أما «أسماء» معشوقة شاكر فرغم إنسانيتها كنموذج راق دال على الحب والعطاء فإنها لا تحظى من المؤلف بنظرة تأملية تكشف عن أغوارها مثالا وضاء وسط هذه الحلكة القاتمة بل إن الكاتب يتناساها فى غمرة هذا الاهتمام المبالغ فيه بشخصيته الرئيسية إقبال.

وفى الشخصيات الذكورية تلمع شخصية «أسامة الماوردى».. النموذج الحى الشاهد على تهرؤ العلاقات الاجتماعية، وهو رمز لجيل كامل افتقد الانتماء الحقيقى.. حيث لا عمل ولا أهل.. ولا حل. وحيث افتقاد الهدف والمبدأ والمثال.. وحيث اللهاث وراء المال فى مجتمع انقلبت أوضاعه وتغيرت مفاهيمه.. واهتزت قيمة.. واضطربت أحواله. فلم يجد الواحد منهم أمامه إلا إن يعيش يومه دون التطلع إلى الغد.. يبيع قوة عملة للخواجات.. يجلب لهم الحشيش.. يغيِّر العملة.. يمارس الجنس معهم.. يصحبهم إلى الغرز والمقابر، ينام معهم أو معهن على شواطىء البحر الأحمر وسيناء.. ألوان ملابسهم فاقعة، السلاسل فى رقابهم، والشعر مسترسل أو مضفور، الوجوه مشوهة بآثار الطعنات القديمة.. يجيد الواحد منهم لغة أو اثنتين ويعمل أغلبهم بالسياحة.. وينتهى الأمر بهم – فى الغالب – إلى الهجرة بعيدا عن أوطانهم وأسامة الماوردى وهو يقيم الحب مع إقبال يدرك أن النقيضين لا يجتمعان هى تعيش مأساتها وهو يحلم بالخلاص – بعيداً عن الأرض التى لم تحقق له أدنى مستوى من الحرية والكرامة الإنسانية – بالسفر إلى ألمانيا.

أسامة الماوردى.. نموذج مرشح بقوة ليكون داعية للتطبيع مع العدو الإسرائيلى أو محتالا على أحد البنوك.. أو مديراً لإحدى شبكات الدعارة.. أو مروجاً لإحدى السلع الغذائية الفاسدة.. بل لعلنا قد لا نفاجأ به ونحن نراه يركب إحدى موجات التأسلم السياسى.

وعلى النقيض منه تبدو شخصية «شاكر بكرى» الضابط الذى سترح من الجيش بعد أن شارك فى ملحمة العبور ١٩٧٣. والذى أحب «حنان» بجنون ولكنها فضلت عليه مهندسا يعمل بالخليج وتزوجته، فرد لها الصفعة بزواجه من أختها حبيبة وعاش معها فى «قطر» وانجبا البنتين. كانت حياته جحيما مع حبيبة.. هى لا تنسى حبه لأختها والمشاحنات بينهما لا تهدأ أبداً. ينتهى الأمر بانفصاله عنها لتحتفظ هى بالبنتين.

ويعود هو إلى وظيفته بمصلحة الاستعلامات بعد أن ضاعت عليه مدخراته فى إحدى شركات توظيف الأموال. ويعيش شاكر وحلمان يداعبان خياله أن ينجح

فى الحصول على عقد عمل بالخيلج ليعيد بناء نفسه ماديا من جديد.. وحلم آخر يستغرق كل وقته تقريبا هو أن يتمكن من كتابة سيناريو فيلم عن ثورة عرابى الشهيرة. وتركز الرواية فى صفحات مطولة على هذا السيناريو وكيف يمكن أن تكون بدايته: من طفولة عرابى أم من التحاقه بالجيش، بمؤامرة خسرو باشا أم مذبحة الإسكندرية.. بنفى عرابى ورفاقه.. أم بعودته من المنفى بعد غياب دام تسعة عشر عاماً.. ويستند الأديب الوردانى فى هذا الجزء - أو الأجزاء - التى كتبت عن ثورة عرابى إلى ما كتبه المؤرخ عبد الرحمن الرافعى ومحمود الخفيف وأحمد شفيق باشا وسليم خليل النقاش وبلنت ويرود لى ود. عبد المنعم الدسوقى الجميعى، فى محاولة لتوثيق النص المكتوب. إلا أن هذا الجزء من السرد التاريخى كثيراً ما كان يقف حجر عثرة فى وجه السرد الروائى. بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن طموح الوردانى لكتابة نص يوازن ما بين الواقع والتاريخ فى محاولة لإثبات أن الوقائع والمناخ الذى كان سائداً أيام عرابى شبيه بالواقع العربى الذى نحياه الآن، وأن تدخل الإنجليز وإجهاضهم للثورة العرابية يماثل التدخل العسكرى فى الخليج عام ١٩٩٠ وأن السيناريو فى الحالتين واحد فى جوهرة وإن اختلفت التفصيلات.. نقول إن هذا الطموح محمود وجدير بالتقدير. ولكن توظيف النص التاريخى إن لم يواكب الأحداث الروائية ويمتزج معها فى وحدة تبرز المعنى أو تظهر التناقض أو توضح المفارقة أو تربط بين الخاص والعام فإنه يظل نصاً له مصداقيته التاريخية وقيمته العلمية.. بمعنى أكثر تحديداً فإن النص التاريخى إذا ما دخل دائرة الفن يصبح له معنى أكثر من قيمته التاريخية.. إنه يتحول إلى كشف كامل للواقع الحى المعاش، بما يفجره من أضواء تكشف عن خفايا النفس البشرية، وتصرفات الشخصيات، وحميمية التاريخ والمكان، وترابط أو انفصام العلاقات والرموز. وبخلاف ذلك يظل المكان الطبيعى للنص التاريخى هو كتب المؤرخين وليس الأعمال الروائية. ومحمود الوردانى قد جانبه التوفيق عندما أفرد للنصوص التاريخية صفحات طوالاً توقفت فيها الأحداث الروائية.. وظلت الشخصيات فى مكانها تنتظر دورها عندما تسمح لها دقات المسرح باستئناف ما بدأته.. ومن هنا بدا هذا الفيض من المعلومات المستقاة من كتب الباحثين والمؤرخين - كما أسلفنا - عقبة تعترض مجرى النهر. لكن الأحداث تتخذ شكلها الطبيعى وحركتها الحيوية عندما ينجح شاكر فى الحصول على عقد عمل مترجما فى الكويت، ويبدأ استعداده للسفر، وزيارته لإبنتيه لتوديعهما.. ومحاولات مطلقته لاستعادته من جديد.. وتجهيزه للحقائب التى تحوى سيناريو فيلمه، الذى لن يكتب له الخروج إلى النور.. فلقد بدأ الغزو العراقى للكويت وضاع السيناريو.. كما ضاع شاكر وأصبح من المفقودين.

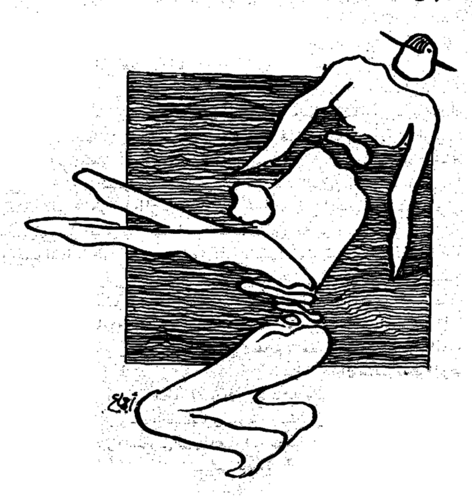
الاطار الروائى وزمن القص

يشكل صوت الراوى الملمح الأساسى فى الرواية.. فهو الذى يختزن فى جرابه السحرى المعلومات الضافية عن الشخصيات وعوالمها الداخلية والخارجية. وهذه المعلومات تقدم إلينا فى أحايين كثيرة دفعة واحدة.. وكأن الراوى يفرغها من جرابه ليبدأ فى نقلة جديدة من الوصف أو التذكر. فأغلب المعلومات عن إقبال نتعرف عليها بعد أن عادت إلى شقة أمها وخلال استحمامها فى البانيو الذى طالما أطفأ نار صباحات الصيف الخانقة. نعرف مسيرتها فى الجامعة ومجلات الحائط وحلقات النقاش والمسيرات والمؤتمرات ووقوعها فى غرام طارق، وتاريخ طارق عزام وانتفاضة الكعكة الحجرية عام ١٩٧٢، وتجنيدها فى خلية الكلية، وزواجها من طارق رغم اعتراض الأهل.. إلى آخر هذه التفاصيل التى يفرغ منها الروائى دفعة واحدة، دون مثير نفسى أو خارجى يستوجبها. بل إن بمقدورنا أن نقرر دون كثير من التردد أن العديد من فصول الرواية يمكن أن تسمى بأسماء الشخصيات. فالفصل الثالث والرابع خاص بإقبال، والخامس خاص بشاكر، والسادس خاص ببهية والسابع خاص بأسامة الماوردى.. وهكذا. ولا نكاد نلمح اختلافا أو تنوعاً بين تكوين البنية الروائية للشخصيات لأن صوت الراوى هو الطاغى.. ولأن الشخصيات تقدم من خلال منظوره هو.. وفكره هو.. ولغته التى تطغى وتكبل حركة الشخصيات وتجعلها أسيرة قيوده ولعل هذا ما يفسر غلبة السرد فى الرواية على حساب الحوار.

ولأن هذه الرواية رواية شخصيات فإنه يصبح من الصعب الإمساك ببنيتها الروائية، أو البحث عن حدث متعين يفجر مجرياتها، أو يجمع أطرافها، أو يخضعها لزمن محدد. فهى تشير من خلال الوقائع التاريخية للتاريخ المسرد عن ثورة عرابى إلى أكثر من قرن من الزمان.. وتنهال ذكريات إقبال لتغطى فترة تزيد على خمسة وعشرين عاماً بينما الزمن الحقيقى والواقعى والمحدد منذ هبوط إقبال إلى أرض المطار وحتى الغزو العراقى للكويت لا يستغرق سوى عام أو يزيد. ورغم أن الرواية تحفل بالعديد من التواريخ التى يؤكدها الكاتب ويذكرها صراحة إلا أن الهدف منها كان مجرد التوثيق دون محاولة استشراف رؤية جديدة، تشير إلى نمو قوى اجتماعية قادرة على تغيير المسار، وإضاءة النفق المعتم الذى تتخبط فيه الشخصيات باحثة عن خلاصها ويجاهد محمود الوردانى فى رصد المتغيرات الوافدة - غير الأصيلة - فى المجتمع المصرى الذى شهد انقلاباً فى التكوين ومتغيرات فى القيم والمفاهيم منذ فترة السبعينيات. فيشير بذكاء إلى ازدياد نسبة من ترتدين الحجاب والنقاب منذ الوهبة الأولى التي تطأ فيها إقبال أرض المطار، وخلال تشاهد سرادقات العزاء لكل من عصام الحسينى وصابرين زوجة أخيها رمزى. ويلمس أيضاً تفشى ظاهرة العنف واستخدام السيوف والمطاوى فى المعارك الصغيرة بين الشباب من الجنسين، وتبنى الدولة نفسها لمفهوم العنف فى تصفية الحسابات بين فرقائها فى قصة

اللواء وابنه تجار السلاح فى معركة ضد الشرطة استخدمت فيها الرشاشات ومدافع الهاون والموانع المضادة للدبابات. وفى تغير أنماط السلوك فى المأكل والملبس والمسكن وتفشى الثقافة المخدرة التى تتحدث عن طوالع النجوم وأخبار الفنانات وملكات الجمال والعالم الخفى للمشاهير والسحر الأفريقى، من خلال الموضوعات التى تترجمها إقبال لمكتب الجريدة التي تعمل بها بالقاهرة. وكأنه قد كتب على إقبال التى بدأت كإحدى قيادات الحركة الطلابية فى مصر لا يخط قلمها سوى المنشورات الثورية أن تنتهى وقلمها يترجم موضوعات من أمثال (حددى عينيك بالقلم الأسود على خطى الرموش العليا والسفلى حتى أرباع الجفنين مع التركيز على الثنايا إلخ).

ولهذا، فإنه يذكر لرواية «الروض العاطر» شرف محاولتها الخروج من أسر التسجيل لفترة من فترات الانتكاسة التى عاشتها بعض التنظيمات الوطنية من خلال التذكر والتخيل واجترار الماضى. وكنا نتمنى لو أرخى محمود الوردانى قبضته بعض الشىء عن شخصياته، لتكشف لنا عن معاناتها وعذاباتها الإنسانية الخالدة، والتى هى جزء من عذاباتنا.. وتنطلق بنا من أسر اجترار الأحزان إلى استشراف آمال نستحقها ونصبو إليها جميعا.



مسالك أحبّة خيرى

إدوار الخراط

فى هذه الرواية يطرق خيرى عبد الجواد مسالك طالما سبرها وأوغل فيها من قبل فى أعماله القصصية والروائية المتميزة.

هى مسالك وعرة المعارج تمضى عبر الآلام ولجج النشدان ونشوات التوق - وتحقق اللذات أحياناً - إلى أبنية سردية ودلالية تلوح سامقة لكنها تخايل دائماً بأسئلة لا جواب لها حول قضية أساسية يعتلج فيها الحب والموت ومواجهة المصير.

هذه القضية هى بؤرة شغله الشاغل، يتقصى جوانبها ويرود مناحيها وتغويه متاهاتها، فى عمله الروائى كله، وفى « مسالك الأحبة » على وجه أخص، حيث يقيم لنا بناء رمزياً شاهقاً يسميه «قبه أبى الهواء» ولعلها إلى قبة الوجود والفناء أقرب.

وشأن أعماله السابقة تسود هنا أيضاً تيمه «البحث» وإن كانت تقترن فى « مسالك الأحبة » بتيمة الصعود والعروج الدائب إلى أعلى، مهما تلوث به الدروب وغارت أو سمت.

والغواية الدائمة عند هذا الكاتب - بل لعله هواه المقيم - تلك المخطوطات أو المدونات التى تشغل مكانة لا تدانيها مكانة فى عمله الروائى.

فإذا أضفنا إلى « البحث» و « الصعود» و « المدونات» تلك « الكيانات الغامضة » التى تقوم وتغيب، تمثل وتختفى، عبر مدوناته هو، اكتملت لنا مقومات أو دعامات البناء السردى والدلالى هنا، وهو بناء « القبة».

وليس غريباً عنه أن يسرى فى عمله ويقلقه ويميزه ذلك المناخ الفانتازى - ما وراء الراقعى - الذى يعمر هذا البناء، حيث تأتيه أصوات الهواتف غير المرئية، وتحلق فيه الطيور العملاقة، وتقصف الرعود وتخطف الأضواء، غير

الأرضية، وتميس الفتيات فائقات الفتنة وكأنهن حوريات الجنان أو بنات الخيال المتجسدات نشوة للرائين - أو على الأصح للرائى الراوى - وحيث تنشق الأرض عن سراديب مخوفة تقبض الروح حتى تنجلى عن قاعات باذخة الثراء تغص بكل ما تشتهى النفوس، حيث لا سطوة للموت أو معايير الزمن، مما يبتعثه الكاتب باستلهام نصوص ومفردات وسياقات الحكايات الغريبة والحوادث العجيبة فى «ألف ليلة وليلة» والسيرة الشعبية ونحوها، إذ يطوعها بمقدرة لرؤاه ومقاصده الحداثية المعاصرة.

ودأبى أن لانية عندى فى أن أحكى لك الحكاية. ذلك مسعى فى تقديرى لا غناء فيه، أفترض أنك قرأت هذه الرواية أو أدعوك إلى قراءتها، ولعلنى ألم بك ومعك حول بعض ما أراه من خصائصها وسماتها، هذا قصارى جهدى، أما إعادة قص الحبكة وما إليها فهو إما تشويه أو ابتسار لا جدوى نقدياً فيه.

تقوم «المسالك» على آلية الصعود فى ممرات جبل يجمع بين صفات واقعية وإيحاءات إلى ما هو وراء الواقع العينى الظاهرى الملموس، فهو إلى جانب أن فيه «مدقات حجرية صلبة نحتت من جسمه تيسرة على من قصد اهتلاء متنه» يكاد يكون كياناً عاقلاً له إرادة، وله حيل، بل كأنه - أيضاً - كائن لغوى له «أجروميته». (ص ١٠).

وما من شك فى أنه كائن لغوى فى نهاية التحليل لا قيام له إلا باللغة، بل لا قيام له إلا فى اللغة، بهذه المفردات وهذه السياقات والتكوينات اللفظية - الدلالية معاً.

لكن فيه مع ذلك خصيصة ألوهية مفارقة: فهو «كما يقولون باق حتى قيام الساعة» بل هو «حى ليوم يبعثون». (ص ١٠).

ليس هو مجرد جبل أصم - على شموخه وصلابته - بل فيه حياة دائمة ملهمة وملغزة، وفيه «رائحة غامضة تبعث فى النفس جيشاناً وتحض على الحنين لأزمنة مرت وأماد قضيت. هل كانت تلك رائحة الفراعين المدفونين ببطنه...» (ص ١١).

ذلك أن «الجبل» دائماً فى خيال الناس وأساطيرهم كيان ملغز وقدسى، من جبل الزيتون حيث جالد المسيح الشيطان وناظره ودحره، إلى جبل حراء حيث نزل الوحى على محمد فى الغار، ومن جبل أوليمبوس مثوى ومرتع آلهة اليونان إلى جبل توماس مان المعاصر، وهكذا.

لعله إذن ليس «جبل الوجود» المجرد، على إطلاق الوجود فقط، بل هو أيضاً جبل الوجود المتعين فى وطن له من سمات الخلود والحياة إلى يوم يبعثون، ما للوجود نفسه، ذلك من إلهام الفراعين الدائمين، تلك روح تسرى فى هذا العمل كله على نحو أقوى مما بدا فى أعمال خيرى عبد الجواد السابقة، لعل تلك إجابة الفن - غير الواعية تماماً ربما - على دعاوى الظلاميين الذين يجحدون مصريتهم ومصريتنا وينكرون إرثهم وإرثنا بادعاءات سلفية جاهلية فى

الأساس.

على شعاب هذا الجبل وأحنائه ومضايقه وثنياته يكون عروج المسعى الروائى «نحو القمة السابحة فى لجة سماء زرقاء شاهقة الزرقة.. فما من عاشق إلا ورام الاجتماع بمعشوقه فوقه». (ص ٩)

فمن «عشق صادقاً وأخلص لوجه محبه سلك ونجا» (ص ١٠)

فهل الصعود هو عروج إلى سماء العشق التى لا مثيل لنشوة الوصال فيها؟

أيكون العشق - ولعله أكثر من مجرد الحب - هو غاية الوجود؟

وسوف نجد للعشق أكثر من تجل فى غمار مسيرة الصعود هذه، من تجليات التوق الذى يكاد يبلغ التحقق ولكن التحقق يراوغه على الدوام، وتجليات الحسية الصراح التى توغل فى سرفها حتى لتدخص نفسها، كما لعله سيأتى تفصيل ذلك فيما يلى من مقام.

الصعود إذن هو آلية رئيسية فى هذا المسعى، وإذا رأيته يتكرر مرة بعد مرة، خطر لى خاطر قد يكون فيه من الغرابة ما فى الكتاب كله، هو أن ثم رابطة عضوية بين تيمة الصعود، وبين ذلك الشكل التراثى للكتابة الذى يتخذ هيئة المثلث المقلوب، كما لو كان شكل المثلث النازل من السفح إلى القمة، أى من القاعدة العريضة فوق، إلى الذروة الدقيقة تحت، شفرة كتابية أو تدوينية مقلوبة للصعود، كأنه هرم معكوس فى مرآة - أو فى مياه الفيضان كما نرى فى الصور الفوتغرافية القديمة - بحيث تبدو قمته فى أسفل، عميقة غائرة، وتلوح قاعدته العريضة المتسعة فى أعلى.

هل هو - إذن - مسعى الصعود، معكوساً فى شكل مكتوب، كما كان النساخون القامى يؤثرون، وجاء ابن عبد الجواد ليحيى مواته ويبث فيه دلالة جديدة؟

يؤيد هذا الخاطر - أو هذا الافتراض - أن اتخاذ هذا الشكل الكتابى - الطباعى، فى عمل بهذا الصدق والحرارة، لا يمكن أن يكون مجرد نزوة أو مجرد تقليد واستنساخ زخرفى، بل إن له دلالة.

ولكن لماذا الهرم المقلوب؟

صحيح أن الشكل التقليدى المأثور كان يوحى بأن هذه هى نهاية الكلام، يتدرج الشكل هبوطاً حتى نقطة الختام، ولكن الهرم - هنا - فى سياق الصعود، والعروج إلى العلا، ما معنى أنه مقلوب؟

لعل ذلك يوحى - كما يوحى به كل الكتاب - أن الصعود محكوم عليه بالحبوط - وبالهبوط سواء، أن المسعى لا ختام له ولا نهاية، بل أكثر من ذلك، أن بلوغ الغاية هو الهزيمة النهائية فلم يعد بعدها مسعى أو جدوى، أو أن الوصول إلى الذروة هو ضربة الفناء والعدم، لذلك كان مسعى الصعود - فى الرواية وأولاً وأساسياً فى الوجود - مسعى متجدد بطبيعته، ومستمر بلا وصول، وسؤال لا كشف عن إجابته (ص ٨).

ولذلك - بالضبط - فلابد «من المواصلة من أجل الوصول» (ص ٢٢)

ولذلك - بالضبط - فإن غاية الصعود هى «القبة».
ولكن «القبة» على كل سموقها وقوة بنيانها وأسر عمادها، ومع كل التفصيلات الدقيقة فى عمارتها، ليست إلا كياناً مخايلاً، مراوغاً، يظهر ثم يختفى حيناً ثم تلفه سحب الغياب آماداً من الدهر.
ولكنها «تلازمت جنباً إلى جنب مع ظهور آدم عليه السلام».
بل إن لها نظيراً أو مقابلاً - أو لعلها هى النظير المقابل - لقبة بطن الأنثى الحامل، بؤرة الخصوبة، ونون الوجود. (ص ٧٣)
ثم أنها «شيدت على هيئة السماء» (ص ٧٢)
وهى مع ذلك مرصد وثيق الصلة بحدود «الكون المصرى»
هذا البناء الذى يسميه الكاتب «القبة» مرة، و «المرصد» مرة والذى لا يعرف أسرار «دهاليزه، ممراته وسراديبه، اختفائه وظهوره مرة أخرى، إلا بناته ومعماريوه» أو هل يعرف «بانيه» الروائى خيرى عبد الجواد هذه الأسرار حقاً؟
أستشف فى هذا البناء العجيب دلالات عدة، قد تتآلف وقد تتنافر، فما الفن معادلة رياضية محسوبة، بل لعله، بامتياز، جماع المتناقضات.
لعل أول هذه الدلالات رمزيته عن الوجود بالذات، أى الوجود المطلق.
ثم هو الوجود فى الوطن، أو «الكون المصرى».
لكنه أيضاً ملازم للإنسان، منذ ظهور آدم أو البشر، أى هو ملازم للتاريخ البشرى.
ثم هو كذلك بطن الأم الأولى، استدارة الخصوبة والولادة.
وهو أيضاً مستودع كتاب النيل، حافظ أسرار النهر الأبدى الذى ينبع مما وراء الوجود البشرى نفسه، من أرض اليوطوبيا - اللا مكان - التى لا تطؤها قدم بشر. (ص ٥٣)
وللقارئ أن يستشف فى هذا البناء المعقد الغامض ما تشاء له بصيرته من دلالات.
أما «البحث» فهو تيمة لازمت أعمال خيرى عبد الجواد منذ البداية ولعلها لن تفارقه - أو هذا ما أرجوه له.
فإذا كان الراوى هنا يقول «وبدأت رحلة بحث مضنية فى المدونات القديمة عن تلك القبة» (ص ١٢) فإنه فى نهاية الأمر كان قد بدأها منذ أن لقى «الديب رماح» عبر «التوهمات» حتى راح يبحث عن ما هية «العاشق والمعشوق».
هذه - بنص الكتاب - رحلة «نشدان مستحيل طال مكثه وكمونه دون إدراك كنهه - بحث عن المعنى المخفى» (ص ٤٧)
فهل هو أيضاً بحث عن الخلود، ومطاولة الموت؟
«كانت غايتى ومنتهى أملى نقش اسمى على حوافها (حواف القبة) مثلما فعل غيرى، هذه القبة محط أفئدة تهوى إليها من كل فجاج المعمورة لا لشىء إلا للرؤية، لتخليد أسماء زائلة وكينونات سابحة دوماً صوب الزوال والعدم» ذلك

أن «الموت سهم صوب إليك لحظة مولدك.. وقد فصلنا ذلك في رسالتنا في الموت والتي أطلقنا عليها «كتاب التوهمات» (ص ٣١).

في هذه الفقرة أكثر من داع للتأمل.

فإلى جانب النزعة اللاعجة نحو التخليد - بالكتابة - بالنقش على «قبة الوجود» ثم إشارة من كلمة واحدة ما أخطرها...

«للرؤية»

الرؤية تأتي قبل تخليد الاسماء الزائلة، لأن الرؤية هي ضوء الوعي، ليست الرؤية هنا مرادفاً للنظرة، بل هي في تقديري بالتأكيد رؤية إشراقية، صوفية، هي الرؤية التي تلهم الفن الحق أساساً، هي الرؤية العرفانية، أو هي «الرؤيوية»، هي استشراف واستقراب الرؤى، في الداخل، قبل رؤية الظواهر.

هل تأتي الرؤية - بهذا المعنى - قبل التخليد، أم هي ملازمة له؟ الكاتب لم يستخدم حرفاً من حروف العطف أو التثنية، بل وضعهما متلازمين «للرؤية لتخليد أسماء زائلة».

ثم أنه بحث دائب دائم بلا وصول.

أنظر إلى حكاية البحث عن المنبع - منبع النيل أو منبع الوجود سواء - فإن واحداً بعد الآخر «يصل إلى أعلى الجبل (تيمة الصعود إلى أعلى) فيضحك ويصفق بيديه ويمضي إلى خلف الجبل فلا يعلم أصحابه ما أصابه.. أما من يقسر على العودة من اللامكان - اللا واقع الذي وراء الجبل، فإنه قد خرس لسانه ولم يرد جواباً - أقام بينهم ساعة ومات» (ص ٥٣).

سؤال المصير، سؤال الما وراء، لا إجابة له.

إن هذا البحث يمر عبر المحن وأرزاء السقوط وظلمات السراديب ومتاهات اليأس والصمت والحبوط، فإن كانت تلك ثانية آليات الحركة في البنية الديناميكية للكتاب - بعد آلية الصعود - فإنها تقترن على الأقل مرتين متكررتين وباهرتين بترنيمة لمجد العشق وحب الحياة.

ذلك أن «ظلام النفق يورث الوحشة والوحدة...» ثم أن هناك «بعد الشقة بين المسافر ونقطة أمنه وأمانه ألا وهي الصحراء» (ص ٣٢)

كأن ظلام النفق هو ظلام الحياة الدنيا، وبعد الشقة هو الرحلة بين البدء والفناء.

لذلك فإن المتعة بالشبق هو ما يسميه الراوي «بعض الراحة وقليل من المسرة».

والراوي هنا يورد الأمر كله على صيغة «مسألة» مما كان يرد في كتابات القدامى، وجوابها هو ممارسة العشق بكل تفاصيله الدقيقة «فالمناسب في مثل هذه الحالة هو وضع الوقوف «وهو أن تستند المرأة إلى حائط النفق ويضع الرجل يديه خلف ردفيها ويحزم وسطه برجليها ويرهز تحتها بينما يرفعها بيديه صعوداً وهبوطاً.. أما إذا كان هذا الوضع من المتعذر القيام به فليضع إحدى

رجليها فوق كتفه بينما رجلها الأخرى مثبتة فى الأرض، وهى مستندة على حائط أيضاً، يرهز رهزاً قوياً حتى يفرغا معاً بلذة، ثم يواصلان الرحلة .انتهى» (ص ٣٩)

رحم الله شيوخنا فقهاء الشبق العظام من أمثال الشيخ محمد بن على النفزاوى، وشهاب الدين التيفاشى، وجلال الدين السيوطى، ومحمد بن أحمد التيجانى وغيرهم ممن استلهموا التراث الإيروطيقى الآسيوى من نحو الكاما سوترا وأدبيات التانترا وما إليها، وقد انعكس ذلك على ما نسميه «الأدب الشعبى» أو «الشفاهى» الذى تناقله الرواة والنساخون حتى وصل إلينا فى «ألف ليلة وليلة». وهنا نجد النمط أو النسق المتواتر، من غير تطابق بطبيعة الحال، ففى غمار محنة اليأس «إذ طفح قلبى بمعرفة يقينية بأنى ميت لا محالة.. انكببت على وجهى وانفطرت بكاء، لقد مشيت دون أن أدرى فى سكة إللى يروح ما يرجعش..

غبت عن الوجود مدة ساعة فلما عدت إلى وعيى فتحت عينى وإذا بى أجد نفسى وكأنى فى جنة النعيم» (ص ٥٥، ٥٦).

ويغرق الراوى هنا فى رواية المتع الحسية مما «تعجز عنه الأوصاف» من المآكل والمشارب وتغريد الأطيار ومراتع الجمال المرئى والمشموم وظهور الحوريات «ذوات القدود المائسة والعيون الناعسة» حتى يأتى إلى ذروة نشوات الشبق «فلما لمست نهديها غبت عن وعيى لأنى شعرت بيدى جسماً ناعماً كما لا توجد نعومة فى أى شىء فى هذه الدنيا.. ودعتنى الشهوة فأرسلت يدى إلى المكان المطلوب والسر المكنون فكأنى لمست بقجة من الديباج محشوة بقطن مندوف لا يوجد أخف ولا أنعم ولا أملس منه» (ص ٦٠)

ولكن الراوى لا يصل قط إلى هذا «المكان المطلوب والسر المكنون» سوف تروغ منه الحبيبة التى لا مثيل لها، وسوف تحيله إلى شبيهة لها فقط، بديلة، وليست هى.. ويتكرر ذلك حتى إذا أصر على اقتحام ذلك السر المصون الذى لا ينال جاءته ضربة مصمية بقولها بعبارته المستقاة من معجم الشعب: «فإذا بى ألطخ لطخة مثل المرزبة على عينى، فغشى على مدة ساعة فلما أفقت وجدت نفسى فى صحراء بلقع» (ص ٦٤، ٦٥)

هكذا تدور آلية الصعود فالبحث فالنشوة فالخيوط والهبوط ثم الصعود من جديد..

تقوم فى عالم خيرى عبد الجواد كيانات غامضة خرافية، ماثلة هائمة أو راسخة صامدة، غير مفسرة، وربما غير مبررة.

الجبل نفسه كيان عاقل أبدى، له ألاعيب، يخفى أسراره أو يبوح (ص ١٠) و (ص ١٩)

الهاتف الذى يسمع الراوى صوته ولا يرى شخصه وما ينى تظهر له فى

الملمات ويشير إليه بوسائل النجاة، كما كان يظهر فى أسفار الراوى السابقة (ص ١٢، ١٣).
الرجل الذى تنشق عنه الأرض «لم نلحظ أنه وقف خلفنا صامتاً.. وارتجفنا رعب.. من أين أتى هذا الرجل؟ طويلاً وضامراً يرتدى جلباباً مخططاً بخطوط طولية زرقاء، يصل إلى تحت ركبتيه بالكاد. عيناه رماديتان وشعر رأسه كان مصفراً خشناً وناتئاً كنبات برى.. أشار إلينا فتتبعناه» (ص ١٤).
حراس المقابر، منهم من كان «عبارة عن عظم فى قفة.. شعر رأسه أشعث، أغبر عيناه ترابيتان ولونه مخطوف.. يعرف الكثير عن أسرار التلحيد» (ص ١٥)
الحارس العملاق كأنه من بقايا قوم عاد (ص ٢٣)
القوى التى تخرج من كتاب النيل فتضرب الراوى وتغيب صوابه (ص ٢٦)
العواصف والرعود والطيور العملاقة والهياكل العظمية الشاخصة والتماثيل على هيئة المريدين والموعودين، وسادسهم الراوى نفسه يجد صورة من رسمه وكسمه الخالق الناطق يحدق إليها وتحدق إليه، أما السابع فبعيد غامض مبهم المعالم.
ما دور هذا الكورس العجائبى؟
ألمجرد الإثارة والتشويق واستنساخ النص التراثى القديم؟
أتصور أن للكورس دائماً دور فى الدراما. فلعل هذا الدور هنا هو أن الكيانات الغامضة تحيط بنا من كل حدب وصوب - كما يقال - وأن السر يغلف الوجود، ومهما كانت نظرتنا صاحية واعية واقعية وأرضية فإن كينونة غامضة تهيم حولنا - بل لعلها تقيم فينا، وتقطن دخيلتنا نفسها. هذه الكيانات ليست خارجية إذن ولا عجائبية بالمعنى السهل المتاح، بل هى أطياف ما وراء الوعى، ما وراء الواقع الذى لعله أقوى من كل ما نسميه «الواقع».
يقوم بناء «القبة» الروائية، بعد أعمدة «الصعود»، و «البحث»، و «النشوة الحسية» المشارفة للماوراء، و «الكيانات الغامضة» فى جوانية العرفان، على عماد الكتب والمخطوطات والمدونات.
وعشق خيرى عبد الجواد للمخطوطات والمدونات القديمة - الذى أشاركه فيه - عشق قديم لا يريم.
وإذا حاولت أن أحصى عناوين - أو كما يقول القدماء - عنوانات المدونات التى جاءت فى «مسالك الأحبة» سواء كانت متوهمة مخلوقة، أو حقيقية قديمة، فلعلها أن تكون:
تنوير الحلك فى أخبار الفلك (ص ١٩)
إتحاف الأحبة بمعرفة أسرار وفضائل القبة (ص ٢٠)
ترويض الأنفاس بما تداول من كلام الناس (ص ٢٠)
كتاب الأزمنة والأنواء المصرية (ص ٢٥)

كتاب النيل صنعة رب العباد لخير هذه البلاد (ص ٢٦)
مسالك الأحبة فى ممالك القبة (ص ٣٤)
كشف الحجاب فى صفة وعمارة القباب (ص ٣٨)
المقاصد فى المراصد (ص ٦٩)
اللباب فى عمارة القباب (ص ٧٠)
أنساب القباب فى الجاهلية والإسلام (ص ٧٠)
عقد اللواء فى بناء قباب الهواء (ص ٧٠)
أوراق ووثائق القبة (ص ٧١)
كتاب الأمنة لأبى على محمد بن المستبر المعروف بقطرب (ص ٧٤)
الأزمنة والأمكنة للمرزوقى (ص ٧٤)
الأزمنة والأنواء لابن الأجدابى (ص ٧٤)
كتاب الأنواء لابن قتيبة (ص ٧٤)
كتاب الأيام والليالى والشهور ليحيى بن زياد الفراء (ص ٧٤)
رسائل إخوان الصفا (ص ٧٤)
الامتاع والمؤانسة لأبى حيان الوحيدى (ص ٧٤)
عين الحسود لابن تماضر البصرى (ص ٧٤)
قصة تودد الجارية (ص ٧٦)
قصة حكاية نور الدين مع الجارية تمرد (ص ٧٦)
قصة «فى ذكر مرصد أبى الهواء» (ص ٧٦)
السيرة المحبوكة فى أيام الملكة دلوكة (ص ٧٩)

هأنذا أحصيت ٢٤ عنواناً لمدونات مختلفة أو متاحة على السواء، كأنها أربعة وعشرون قيراطاً يكتمل بها المعيار، ولعلنى قد فاتنى ما يفيض عن المعيار.

للكتب والمدونات عند خير عبد الجواد نوع من المهابة والإجلال، قدسية أكاد أقول إنها ألوهية.

الكتاب عنده عظيم فاخر «موضوع على سنادة من خشب الساج مرصعة بالدر والجوهر النفيس» (ص ٢٥) أو هو «كتاب أعظم من السابق، ولا شىء يضاهيه فى مهابته وبهائه، وحواف ذلك الكتاب من الذهب الإبريسم وسطوره مكتوبة بماء الذهب على أديم الطير» (ص ٢٥)

أما «كتاب النيل» فهو عند الراوى: «كتاب لم أعرف أوله من آخره موضوع على كرسى كأنه الملك على عرش ملكه. والكتاب له رهبة ومهابة وتنعقد حوله الأنوار كأنها القمر إذا بدر ليلة أربعة عشر..» وله «رصد يحميه على مدار الدهور والأزمان» (ص ٤٨)

وللحروف عنده سحر وحياة، إذ تقع عليها العيون والأفهام تخضر وتونع: «العناية الفائقة بالحرف، بالجملة، السطر، المداد الذى كتب به والمموه بماء الذهب، حروفه المتجسدة تكاد تنطق، تشخص ما تعبر عنه، حدث أحمد بن

أباديس أنه لحظة لمس حروف الكتاب أينعت الحروف زهوراً بيضاء وحمراء وصفراء، وقال إن أحرف الكتاب صنعت من ماء وطين النهر، حتى الورق صنع من المادة نفسها، وإن خواصها إذا وقعت عينا إنسان على أى حرف يزهر فجأة، شبه الحرف بالبذرة، وقال إن النظر ينشط البذرة ويجعلها تخصب فتزهر..
وقد تحقق كلامه، فما قرأته من صفحة العنوان أخذ يتشكل أمامى أشجاراً وورودا..» (ص ٤٩)

ليست الكتب والمدونات عنده مجرد صحائف أو أوراق، بل هى كائنات حية تعمرها قوى جبارة خفية.

وهى مع ذلك – شأنها شأن مسالك القبة ومسارات الأحبة، متاهات لا يعرف المرء أولها من آخرها، لها أسرارها التى قد تؤذن من عرفها بالتهلكة، إلا من عصم.

المدونات – المتاهات، مختلفة مصنوعة متوهمة أو فعلية حقيقية هى كائنات بورخيسية، تدين بوجودها للراوى الرائى ولم تكن قبله لها وجود.. ما أهمية واقعة وجودها.. إن كانت ثمت، أصلاً – قبل أن يبث الراوى فيها الحياة، فتزهر وتخصب، كالنيل إذ يحيى موات الأرض، بسحر الخلق وما يقارب خصائص الألوهية.

وخصائص الألوهية تضفى على الجبل، على القبة، على المدونات، كما تضفى على الخوند الأعظم الذى يبعث فيه الراوى من صفات الفراعين المؤلهين شيئاً ما، ومن ملامح المهدى المنتظر الذى «يظهر فيه الخالق بوجه إنسان ويحكم العالم» وهو يقول إنه فى السنة الأربعمائة من الهجرة النبوية ذكر إنه من نسل محمد ليخفى ألوهيته، وهنا يمتزج التاريخ بالأسطورة، والواقعة المحققة بالحكاية الشعبية الرائجة، فى نسيج عجيب عن طائفة الإسماعيلية والحشاشين والإمامية الإثنى عشرية والمهدوية والفاطمية، وعندما حانت الساعة نزل شيخ الجبل إلى أتباعه «مرتدياً ثوباً أبيض وعمامة بيضاء متقلداً سيفه وتقدم من كرسى رئاسته ووقف أمامه، ثم إنه تحدث معلناً أن رسالة وصلته من الإمام المختفى تخبرهم بأن القيامة سوف تقوم الآن» (ص ٤٣)

فهل هى القيامة والبعث أم هو الفناء بعد اعتلاء قبة أبى الهواء؟ فناء يذكرنا بالنيرفانا الهندية إذ يكتمل الوجود، ولا يترك من «الخوند الأعظم» إلا هيكلاً عظيماً شاخصاً ببصره إلى الفضاء، وأتباعه بين الضحك والدهشة والتوجس فى انتظار مجهول آت لا ريب فيه. أما كيف أوحت الهياكل العظمية بمشاعر أصحابها لحظة أن أتاهم أمر الله، فهذا مما لا تفسير له ولا ضرورة للتفسير.. (ص ٣٣)

أعود إلى شىء، من تفصيل آليات حركة بناء الرواية، وقد أشرت من قبل إلى أنها، على وجه عام، تتبع النسق التالى: سواء كان مقصوداً واعياً، أو عفوياً ملهماً:

أ – الصعود .
ب – السقوط والمحنة واليأس
ج – وقفة المتعة والنشوة
د – استئناف البحث

يتكرر هذا النسق خمس مرات، وعلى كراهيتى للإحصاء والرصد الخارجى فلعل بيان هذا النسق يأتى على النحو التالى وبشكل إجمالى وتقريبى.

الصفحات:

أ– الصعود	أولا ٩ و١٠	ثانيـاً ١٩ وما بعدها	ثالثاً ٣١	رابعاً ٤٧	خامساً ٦٩
ب ـ المحنة والسقوط	« ١١	« ٢٢	« ٢٤	« ٥٣	« ٧٥
جـ ـ وقفة المتعة	« ـ	« ٢٤	« ٣٩	«٥٦ ومابعدها	« ٧٦
د ـ البحث	« ١٢	« ٢٦	ـ	« ٦٥	« ٧٩
هـ ـ الصـعـود من جديد	« ١٦	ـ	« ٤٢	ـ	حتى الآخر

هى إذن حركة غير آلية وغير محسوبة التوازن ولا متطابقة النمو، تقصر إحدى فقراتها أو تطول، تختصر أو تسهب، تتعرج وتشط فى متون المخطوطات والمدونات، كأنها تقابلها مقابلة ثالثة: الأولى حركات الصعود السردى الحكائى التى حاولت أن أرصدها، الثانية حركات الغوص فى المخطوطات والخروج منها وهى على مستوى السرد الحكائى أيضاً، أما الثالثة فهى على مستوى البنية الروائية نفسها أى على مستوى الشكل أو الإطار الخارجى، لا انفصال له عن الحكاية بمستوييها كما ذكرت، ولكنه يحكم هذه الحكاية ويمسكها من الانفلات كما كانت تنفلت كتب القدامى بين النوادر والشوارد والمصادر والموارد، دون نسق مستبين أو مستخف، فإذا كان نسق آليات حركة الرواية متراوح النغمات، يشبع نغمة معينة أو يغمطها، فإنه فى مجلمه – فى تقديرى – نسق قائم غير غائب. حاضر حضور الكائن الأغمض والأسمى والأعلى: هو القبة نفسها.

تبقى لى إشارة عجلى إلى معجم الكاتب وأسلوبه ولمحة إلى رؤيته.

من باب وضع الأمر فى غير موضعه أن يتلمس القارئ أو الناقد فى هذا العمل «شخصيات» بالمعنى المأثور البلزاكى أو «حبكة تقليدية مما جرت عليه سنن الروايات فى القرن التاسع عشر فى الغرب أو على أسلوب محمود تيمور

أو عبد الحليم عبد الله أو إحسان عبد القدوس مثلاً. ذلك أن الرواية هنا تدور فى فلك مغاير تماماً هو فلك الفانتازيا، والترميز، واستلهام الأسطورة الشعبية، وليس فى فلك محاكاة الواقع أو عمل رواية محكمة الصنع.

ومن ثم فإن ظهور صاحب أو زميل أو صديق الراوى فى النصف الأول من الرواية ثم اختفاؤه - دون أن يرسم الكاتب لنا صورة لملامحه أو قسماته الجسمانية أو النفسية - أمر يتمشى تماماً مع سياق العمل ومناخه، فهو إنما ظهر واختفى ليقول لنا شيئاً واحداً: أن إرادة تتبع المستحيل والسعى وراء المعنى المخفى ليس من شأن كل أحد، بل كأنما هو قدر مضروب على البعض دون البعض الآخر.

ومن الممكن أن نتلمس فى «الصاحب» أصداء للشعر العربى القديم حيث لعب «الصاحب» أو «الرفيق» دوراً متواتراً، بل أذهب إلى أبعد من ذلك فأرى فى الصاحب جانباً آخر من جوانب الذات، لعله أقرب إلى «الكا» الفرعونى، ولكنه هنا قد سقط فى رحلة البحث والسعى، وترك الجانب الأصفى والأكثر عناداً وتكريساً، ليواصل المسيرة التى لا وصول فيها أبداً.

بل إننا لا نعرف إلا القليل جداً من ملامح وقسمات «الراوى - السارد - الكاتب» بالذات وإن كانت الإشارات إلى أنه خيرى عبد الجواد نفسه - على الأقل فى بعض جوانبه - لا تعوزنا فى الرواية، فهو يذكر نفسه بالاسم تارة، وينسب نفسه إلى بلدته الأصلية «كوم الضبع» وإن سمى نفسه باسم نور الدين، تارة أخرى، وهكذا.

يتأتى عن ذلك أن هذه الرواية ليست «تاريخية» وليست «واقعية» بل هى تمزج الوقائع بالخرافة، والتاريخ بالخيال، كما تمزج الفصحى، بمستوياتها المختلفة، والعامية، كما قلت مرة «بحرية مخيفة» ولذلك تصورت أنه كان بمقدوره أن يطوع خرافه عوج بن عنق ليجعله يجوس البلاد المصرية السحرية سبع مرات حتى يصنع لنا فروع النيل السبعة التاريخية، ولكن من الذى يستطيع أن يقول للفنان: «ليتك فعلت هذا أو لم تفعل ذاك» ذلك افتئات نقدى يكاد لا يغتفر.

أما الأسلوب هنا فقد استقر للكاتب، وقد ملك ناصيته الآن بعد هذه المرحلة فى مسيرته الإبداعية.

والمفردات التى يستقيها أو يمتحها أو يدرجها فى نصه تتراوح من الفصحى العالية إلى الشعبية الدارجة، ومن استلهام التراث البلاطى اللغوى إلى العامية المصرية المعاصرة أو القديمة سواء.

خذ عندك: أفضفض وأبعبع بما فى نفسى، إحاطة العين بالننى، صخرة عملاقة فى نهاية بزبور الجبل، القبة محدوفة فى الفضاء، جئت محدوفاً متشحتفاً (لا أعرف هل أشكلها على الصرف العربى الفصيح المعرب أم على النطق بالعامية مع الإعراب؟) لطشة هججت صوابى، متنطع يحوم أو رزل

يحط قدمه فى بلاد ليست له، ولا من شاف ولا من درى، وهكذا.

ومع ما قد يلوح من إمكانية أن تقع هذه المفردات ناشزاً ناتئة أو مقحمة إلا أن ذلك نادراً ما يكون، فالسياق العام لصياغة العبارة تندرج فيه هذه المفردات بنعومة وعفوية وإفصاح له مذاقه الخاص الذى قد لا تفى به الفصحى كل الوفاء.

خيرى عبد الجواد يطوع لنفسه أساليب وسياقات القدماء ويصوغها من جديد، فهى عنده ليست منقولة بنصها قط، وليست مقحمة قط، هو دائماً يضيف أو يحذف أو يدخل كلمة أو تركيبة عصرية حديثة، وبذلك «تتحول» الحكاية الشعبية إلى رواية حداثية، لا بمقتضى المعجم أو الأسلوب وحده، بطبيعة الحال، بل بمقتضى رؤية حداثية تستوعب القديم فى سبيل تحويله إلى حداثى. «التحويل» هنا مفهوم مفتاحى وأساسى فى صياغة هذا العمل.

«نرجع إلى ما كنا فيه من السياق، بعد الصلاة على صاحب البردة والبراق» (ص ٢١) كما يقول الراوى المعاصر خيرى عبد الجواد، فإن روح الأسلوب فى هذا الكتاب روح عصرى وتراثى شعبى، عربى كلاسيكى وله النكهة المصرية التى لا مثيل لها، «روح أمنا الطاهرة مصر» (ص ٤٨).

ومصداق ذلك أن أبا العباس الخضر قال للراوى - الكاتب إن «كتاب النيل» قد اختصه دون غيره، لماذا؟

«لأنك منه وأنت ابنه» (ص ٦٦). ولأن القبة الأسطورية الخالدة هى - أيضاً - بعد من أبعاد مصر الأسطورية الخالدة، ولسان حالها شعر حافظ إبراهيم، وهو «شاعر النيل»: «أنا إن قدر الإله مماتى ولا ترى الشرق يرفع الرأس بعدى» (ص ٧٨)

فما أهمية الدقة الجغرافية أو التاريخية فى هذه البنية الأسطورية الجميلة، «إن كلاً منا يعيش خرافته الخاصة، ويصدقها. وهى أكثر واقعية من الواقع ذاته» (ص ٧٧)

ولا شك فى تقديرى أن أسطورة القبة أوقع، وأنفذ، وأصدق، وأكثر أحقية، مما نعرفه باسم الواقع.

مسالك الأحبة، خيرى عبد الجواد، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ١٩٩٨.



إلى ليلى الشربينى:

خفت الرنين

هدى حسين

هطلت الأمطار وغسلت شوارع العاصمة وأعطتها بريقاً ولكنها لم تستطع أن تمحى أحزانى رغم أنى أحب السير تحت المطر ودائماً كانت تلك الهواية تستولى على، وأحس بدغدغة المطر لأشجانى..

فى مثل هذا اليوم وكنت استمتع برذاذ المطر وكان موعدى معها أخذت أفكر فيها هذه السيدة التى بدأت معرفتى بها مؤخراً، ولكنها فى وقت قصير استطاعت أن تشدنى بكلماتها وبصدق معانيها. ولقد أنست إلى وأنست بها وأصبحت تواعدنى كثيرا ودائماً ما تأتى فى موعدها ونتجاذب أطراف الحديث وتربت على يدىَّ فى كل مرة، عجبت لها وهى التى كانت تعشق الفرنسية كتابة وحديثا أن تكتب كلمات لها مثل هذا الرنين. لقد صممت على أن تتعلم العربية فتعلمت وأجادت فأعطتنى أملا وأنا التى تعزف الكلمات ولكنى وأستطيع التغلب على المقالب النحوية. ملأتنى بأمل التصالح مع الكتابة.

اليوم تواعدنا على اللقاء بمنزلها واتصلت بها للتأكيد على الموعد وكما هى عادتى دائماً فى التأكيد على المواعيد خاصة عندما يكون بالمنازل. ولكن جاءنى صوتها واهنا مجهداً، وباعتذار شديد طلبت التأجيل إلى حين لأن الدكتور سوف يعاودها كيف لها مثل هذا الاعتذار، هى التى تأتي دائماً فى موعدها وتنتظر المحبين لم أكن أعرف أن هذه المكالمة هى الأخيرة وأن صوتها سوف يخفت إلى الأبد.



شعر

غـزليــّة الكنبة

مـجدى الجابرى

اكتشف فجأة

ان طريقته فى حب الحاجات اللى بيحبّها فعلاً.. مرهقة

جداً وكئيبة،

فسَلّم جسمه

لرغبة الكَنَبة انها تشيله وهُوّه مسترخى عليها.. وتنزل بيه

السلِّم.. وتسيبه يحل مشاكله مع الناس اللى ضربو كف على

كف ورفعوا سباباتهم وقعد يهرتلو بكلام خلاه

ينتبه لوجودهم:

> ياولاد الكلب.. ده مش نَعشْ.. دنَا رايح اقول

لأمّى خُدى بالكْ من عينِكْ التانية.. أنا دلوقتى

ما اقدرش اعمل لك حاجة.. غير اني احُط إيدى على خَدِّى..
وانتى بتحكى لى عن العفريت اللى قعد يطّوَل لحَد
ما حصّلك وانتى واقفة بتذاكرى فى بلاكونة سعاد
صاحبتك.. وفى نُصْ حكايتك اسيبك.. وأخُش
البلاكونة.. أولّع سيجارة... وافكّر فيكى
(إيه بس اللى كان ممكن يحصل.. لو اتكلمتى على
مدى الأربعين سنة أو أكتر اللى سِكِتيهم؟ هل كان
ممكن أفضل كده متنّح قصادك... وانتى بتحكى لى دلوقتى
عن حاجات ما عدلهاش معنى عِندى؟)
وعشان يتخلّص من تُقْل بقعة اللون الأحمر اللى سابتها
فرشة أسامة الدناصورى فى رقبته، هيتخيّل سرب
الحمام الأبيض، اللى كان مسيطر على مشهد جنازة أبوه،
واقف دلوقتى طابور، أولّه نازل يشرب م البُقعة
الحَمراء، وآخره فى قهوة «موسى عطية» بيفض خناقة
بين شحاته العريان وأسامة شهاب من ناحية.. وبين حسن
رياض ومجدى السعيد م الناحية التانية.. وبينه وبين
ابراهيم عبدالفتاح م الناحية التالتة. ولمّا طارت
علب المربى وأزايز اللنض الجاز والشياشب والجهل
بالإيقاع وغرابة الصور الشعرية والسرقة من بعض
لمقطع أو حِتّة مزيكا..
غَمَز للكنبة.. فطارت، دَخلت حلم حبيبته، فلخبطت لها
حسابات الصداقة والحب وتقسيم العمل اليومى. شاور لها

تطلع جنبُه ع الكنبة.. فنفرت من جسمه اللى ابتدت تفوح
منه ريحة لبن متخمِّر ف بُقْ جُثّة عُمْرها ربع ساعة
واخدها على صدره.. وبيمسح الـ ٩٢ سنة اللى سالو
ع الجلابية.. واللى اضطر يمزّعها عشان يكمل بقية الطقس
من غُسل وحلاقة دقن وحلاقة الشعر اللى اصر ما يطلَعْش
غير بالجلد وبريحة «سعد باشا» فى تشريفة رافع شنبه
لفوق.. ومريّح إيده على عسكرى بالصُدْفَة، رافع سبنه زيُّه
لفوق ومبحلق فى الكاميرا.... وسرحان وكإنه بعد لقط الصورة
هيروح يلقى مراته الحامل جابت أخيراً واد.. ولا ماتش..
حيسمّيه «سعد».. ويندهْله «شوال».

ولما تحس الكنبة بتُقله عليها.. هتقفز من قبضة روحه،
وترجع مجرد كنبة خشب، لسّه يادوبك مسدِّد بقية أقساطها.



صلاح عيسى

ماذا حدث فى انتخابات اتحاد الكُتّاب؟

قبل أن يتأسس اتحاد الكتّاب المصريين، كان الكتاب والأدباء، يطالبون باتحاد كتّاب ديمقراطي ومستقل، أى ليس جناحاً من أجنحة الاتحاد الاشتراكى الذى كان قائماً آنذاك، والذى كان يعتبر كل النقابات منظمات جماهيرية تابعة له، وحين صدر قانون اتحاد الكتّاب سنة ١٩٧٥، اكتشفوا أنه قد استقل عن الاتحاد الاشتراكى، ولكن لم يستقل عن الحكومة، التى تحكمت - بفضل جهود الجنرال «يوسف السباعى» - فى تشكيل جمعيته العمومية التأسيسية، وبذلك استولت على مجلس إدارته، وساعدها على ذلك الذين رفضوا الانضمام إلى عضويته ودعوا إلى مقاطعته من الكتّاب والأدباء. وبفضل الجنرال «يوسف السباعى»، ثم المارشال «ثروت أباظة» تحول الاتحاد إلى منظمة حكومية، تضم أقلية من الكتّاب وأغلبية من الباشكتبة، ونجحت إدارته العسكرية فى أن تحصل من الحكومة على خدمات: من المقر إلى ٢٪ من أجور الكتاب والمبدعين على نشاطهم فى الإذاعة والتليفزيون، إلى المطالبة بتحصيل حقوق تأليف كتب التراث لحساب الاتحاد. ورغم محدودية هذه الخدمات، فقد كانت كافية لأن يلزم أعضاء الاتحاد الصمت تجاه القضايا المهنية والنقابية الحقيقية للكتّاب، من حرية التعبير، إلى العلاقة بين المؤلفين والناشرين، ومن حرية تداول الكتب والمطبوعات، إلى التحقق من الانتشار وتزوير الكتب، ومن القضايا القومية، إلى قضايا الحريات العامة!

وفى الانتخابات التى جرت منذ عامين فقد «الجنرال أباظة» موقعه وخلفه «سعد وهبه»، الذى حلّ محله «فاروق خورشيد» بعد وفاته، وقيل إن الاتحاد قد استرد استقلاله وأنه قد أصبح أخيراً منظمة ديمقراطية تضم أقلية من الباشكتبة وأغلبية من الكتاب.لكن الإدارة الجديدة، وخاصة فى عهد فاروق خورشيد - عجزت عن الالتقاء بالحكومة، التى لم تعترف بها، بعد أن نجح الجنرال أباظة، فى إقناعها بأنها إدارة شيوعية ناصرية، وأسفرت مجهوداته الحميدة عن حرمان الاتحاد من نسبة الـ ٢٪ التى كان التليفزيون يقتطعها من أجور المؤلفين لحسابه، فتدهورت الخدمات، وكما تفعل الدول الاستعمارية، مع الدول المستقلة حديثاً أخرجت الحكومة لسانها للكتّاب وهى تقول: خلوا الاستقلال يشبعكم يا شحاتين ياولاد الكلب. وهكذا ارتفع صوت الباشكتبة: يسقط الاستقلال، ملعون أبو الديمقراطية، عاوزين إدارة مش حرة دى العيشة بقت مُرة! وذلك ما حدث فى الانتخابات الأخيرة للاتحاد، الذى تحول إلى نقابة بديلة للإعلاميين، مما يتطلب تغيير اسمه من اتحاد الكتّاب، إلى اتحاد الإذاعة والتليفزيون والشحاته!

واللى يحب النبى يصفق!

رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢ — الثمن : جنيهان — الأمل للطباعة والنشر